د. أبو اليزيد الشرقاوي

تحولات المعنى المراوغ

دراسات في شعر صلاح عبد الصبور

الكتاب: تحولات المعنى المراوغ.. دراسات في شعر صلاح عبد الصبور
الكاتب: د. أبو اليزيد الشرقاوي
الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي ، أبو اليزيد
تحولات المعنى المراوغ.. دراسات في شعر صلاح عبد الصبور / د. أبو اليزيد الشرقاوي.
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٨٧ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ١ – ٦٦٥ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ١٥٣٦ / ٢٠٢٣

تحولات المعنى المراوغ

دراسات في شعر صلاح عبد الصبور

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

ينفتح الشعر الحر على إمكانات لا محدودة، من حيث وجهات النظر والرؤيا والخطاب، باعتماده على التجريب منطلقا لاستكشاف الطاقات الكامنة في الإنسان، وهذا بدوره، يدفع بالتجارب النقدية إلى ملاحقة هذا السعي اللامتناهي في حركة الشعر نحو تحقيق أهداف جمالية وفنية مراوغة يصعب الإمساك بها، باستمرار.

من أجل هذا تتعدد المداخل النقدية وتتلاحق، بلا ملل، في محاولة اللحاق بهذا الكون الشعري الذي يفتتحه الشعراء بصورة عشوائية، وأحيانا: كيفما اتفق.

ومن خلال استبصارات لا تقل حماسة عن النشاط الشعري يحاول النقد أن يمسك بهذه التجربة المتأبية على التجديد أو التقييد، وهذا ما يمنح الشعور بحاجة ملحة ولا محدودة، إلى متابعة إعادة النظر في نفس القضايا التي يتم طرحها، بسبب اختلاف المرجعية الثقافية والرؤى والايدلوجيا والوعي الجمالي والتوجه الفني لهذه الدراسات المتلاحقة.

ومن هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة التي تحاول البحث في جوهر "المعنى الشعري" عند رمز كبير من رموز الشعر الحديث، وهو صلاح عبدالصبور، الذي نجح في فرض مركزية رؤيته الشعرية على الثقافة الأدبية منذ ظهوره، وحتى الآن، وكان له تأثير ملموس على حركة الشعر بسبب النجاح الذي لقيه، وبسبب من جودة المستوى الفني لكتاباته، فظهرت حوله دراسات كثيرة تبحث في تجربته من عدة منطلقات، وتأتي النتائج باستمرار محبطة، بسبب التناقض

الذي يغلف الدراسات النقدية، وتحاول هذه الدراسة أن تتوسل إلى استكشاف "هذا المعنى الشعري" عنده من خلال مقدمة، هي استحضار لحالة تكون الوعي الثقافي العربي الحديث عموما والوعي الشعري، خصوصا، وكيف أن حالة "التكون" تلك بنيت على نتائج متناقضة، قادت بالضرورة إلى نتائج متناقضة، مما جعل الحديث عن "الشعر الحديث" حديثا عاما، وفضفاضا، إذ تذهب هذه الدراسة إلى أن عوامل التشابه التي تسمح بالحديث عن "حركة شعرية عامة" هي أقل من عوامل الاختلاف التي تعزل كل تجربة في عالم خاص بها، ومن ثم يدفع هذا، بدوره، إلى تناقض في الأحكام النقدية التي تحاول أن تؤسس "قواعد مشتركة" بين الشعراء المحدثين.

أما الفصل الثاني، فهو تجربة نقدية حول المعنى الشعري ومدى قابليته للانفتاح اللانهائي واللامحدود أبدا من خلال محاولة القبض على ما توحي به قصيدة "الحزن" والتي أثارت الكثير من المواقف النقدية المتعارضة، ومن خلال مقاربة سيميولوجية في مكونات هذه القصيدة تسعى الدراسة إلى استبيان "معناها" من جهة، ومدى نجاح أي محاولة للقبض على معان للشعر الحر من جهة ثانية، إذ يبدو المعنى مراوغا ومنفلتا، وغير متأطر بأطر، حتى ولو على سبيل المجاز.

والدراسة الثالثة، تتعلق بأهم نقطة يتأسس الشعر من خلالها، وكيف أنتج الشاعر أهم ديوان له "الناس في بلادي" بل أهم ديوان في حركة الشعر الحر حتى الآن باعتماده على جوهر العملية التخييلية، فإذا كان الشعر في جوهره عملية تخييل، ويعكس الشعر "تجربة جمالية" وليست واقعية، ويقدم عالما اتفق النقاد منذ أرسطو على أنه ليس بالعالم الواقعي، والمدخل إليه يكون من طريق المحاكاة كما زعم أرسطو وهذه المحاكاة أخذت عدة مراحل، وعدة استبصارات

نقدية، والخيال والتخييل مرحلة من مراحل الإشارة الدالة على عملية المحاكاة، القديمة هذه فبالانتقال إلى "الناس في بلادي" يتم طرح السؤال: ما هي العناصر التي شكلت جوهر هذا التخييل في هذا الديوان؟ وما مدى ارتباطها بالتراث النقدي العربي الهائل التشعب والتنوع؟ وما مدى انفتاحها على الوجه الآخر من الثقافة العربية المعاصرة، وهو الوعي المنقول عن الحضارة الغربية؟ وكيف نجح الشاعر في تأسيس عملية تخييل خاصة به دفعته إلى بناء عالم شعري متكامل في هذا الديوان فرض نفسه بالقوة على الساحة الفكرية، منذ ظهوره (١٩٥٢ م) حتى اليوم، وهذا هو طموح الدراسة في هذا المبحث.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاور الثلاثة التي تشكل هذا الكتاب، سبق نشرها في مجلات علمية محكمة من قبل في الأعوام: ٢٠٦ و ٢٠٠١ و ٢٠٠٣، بنفس ترتيب ورودها في الكتاب، وقد لحقتها هنا بعض التغيير غير الجوهري كي تنسجم معا في عمل واحد.

الفصل الأول

انتقائية مصادر الشعر العربي الحديث

تنظيرا وممارسة

١- فاتحة

تمثل عملية العودة إلى "مرجعية" تؤطر حركة الشعر إشكالية ممتدة في تاريخ الأدب العربي، ففي القديم ظهر "الصراع بين القدامى والمحثين" كحالة من تجليات هذه الإشكالية، ومع أن "المرجعية" لم تكن باتساع يسمح باختلاف كبير، إلا أن حجم الصراع وما دونه القدامى يبدو مبالغا فيه، إذا ما قيس بالإشكالية نفسها؛ لقد كان "الشعر القديم" يؤسس جوهر الموقفين: القديم والمحدث، وكان الخلاف حول "تفصيلات" لا تؤدي، بحال، إلى نقض المرجعية، كما هو الحال لدى أبي نواس في اعتراضه الشكلي على المقدمة الطلية، وفي خروج أبي تمام على "عمود الشعر" باستعارة تغيب وجه الشبه، أو جرأة على "طريقة القدامى" في الوصف، وأيضا كما حدث مع شعراء البديع الذين أرادوا فتح باب جديد لإظهار مهارتهم ومقدرتهم على تقديم جانب "شكلي" مبهر في الإبداع.

وظلت هذه "القضية" تحدد جوهر الإبداع النقدي والأدبي، وكان النقاد يميلون إلى جانب "القديم"، ويقفون ضد أي محاولة لفك الارتباط به، بينما حمل الشعراء أو بعضهم عبء مناوشة هؤلاء النقاد، والجرأة على الخروج (وفق مفاهيمهم هم). واستمرت الحالة بصورة سليمة، إلى مشارف العصر الحديث،

والذي يؤرخ له النقاد بمطلع القرن التاسع عشر، وبدأ الموقف يتغير وأخذت المراجعة تشمل كل شيء فلم يعد ثمة "ثوابت" ووضح أن كل شيء لم يعد يستمد قيمته من قدمه، وأن تأكيد هذه القيمة خاضع لإثبات صلاحية من خلال إعادة فك وتركيب جديدين لكل "المكونات" الثقافية التي تؤسس جوهر الثقافة العربية الإسلامية "القديمة".

٢- مستوى التنظير

٢–١ مدخل

٢ – ١ – ١ وأول محاولة محدثة لإعادة طرح هذه الإشكالية ظهرت، خفية، على يد رفاعة رافع الطهطاوي، في كتابه "تخليص الإبريز". وتقود مراجعة الكتاب إلى ما يشبه الشعور الوجل (أو الخوف) من قبل مؤلفه في طرح مسألة قديمة برؤية جديدة، ويبدو أنه يمتحن الركون الداخلي فينا (أو على الأصح لدى جيله) إلى ثقافتنا الموروثة، وما ترسب في الوجدان أو اللاوعي من مفهومات متعلقة بقيمة هذه الثقافة، ومن ثم يتعرض لمفهومات راسخة منها مفهوم "علم"، "وعالم" وانسلاخهما عن الفهم الديني، فوصف الفرنسيين لرجل بأنه عالم "لا يفهم منه انه يعرف في دينه، بل أنه يعرف علما من العلوم الأخرى" (١). وهذا يترتب عليه أن صفة العلم منزوعة من المؤسسات الدينية الكبرى التي تتولى تدريس علوم الدين، أو على الأقل فما تقدمه "علوم نقلية" مقابل "علوم عقلية" يبدو رفاعة مأخوذا بالقسم الثاني العلوم العقلية على حساب القسم الأول العلوم النقلية، إذ يقول: سيظهر لك فضل هؤلاء النصارى في العلوم عمن عداهم، وبذلك تعرف خلو بلادنا من كثير منها، وان جامع الأزهر المعمور بمصر القاهرة، وجامع بني أمية بالشام وجامع الزيتونة

بتونس وجامع القرويين بفاس، ومدارس بخارى ونحو ذلك زاخرة بالعلوم النقلية"، ثم يكمل فيما يشبه التعريض: "والعلوم في مدينة باريز تتقدم كل يوم فهي دائما في الزيادة فإنها لا تمضي سنة إلا ويكتشفون شيئا جديدا".

ثم تدفعه المقارنة إلى إعادة النظر في مقولات مغالية في سياق الرد على الشعوبية، ولكنها ترسخت في لا وعي القدامى، مثل انفراد اللغة العربية بفن الشعر، أو العروض، فيرد رفاعة مؤكدا عمومية وجود الشعر في لغات الأرض، وأن الله لم يوقفه على بني العرب: "ونظم الشعر غير خاص بلغة العرب، فإن كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها"[٢]. ثم ينص على أنه ربما كان فن العروض نابعا من طبيعة اللغة، وبالتالي فإنه يختلف باختلاف اللغات، (وهذه نظرة متقدمة إلى اختلاف موسيقى الكلام باختلاف اللغة)، وعليه، فإن "فن العروض علي الكيفية الخاصة به المدون عليها في لغة العرب، وحصره في البحور الخمسة عشرة المستعملة هي بخصوص اللغة العربية، وليس الفرنساوية".

ومن طريق المقابلة بين "علوم الأدب في اللغتين" يعيد تقييم البلاغة، ولا يرى (كما ذهب الجاحظ والمتقدمون) أنها من عبقريات اللغة العربية، فيذهب رفاعة الطهطاوي إلى أن الهدف من علوم البلاغة الثلاثة، هو أن يتوصل "الإنسان إلى الإفصاح عما في ضميره بفصيح الكلام وبليغه"[٣]؛ فإذا كانت هذه هي غاية علم البلاغة المشتمل على علم البيان والمعاني والبديع، فإن هذا العلم بهذه الحيثية ليس من خواص اللغة العربية، بل قد يكون في أي لغة كانت من اللغات، و(أنه) يعبر عن هذا العلم في اللغات الأجنبية بعلم الريتوريقي ... ثم أنه قد يكون الشيء بليغا في لغة بليغا في أخرى، أو قبيحا فيها، وقد تتفق بلاغة الشيء في لغتين أو لغات".

إن آراء الطهطاوي في زمنها ثورية ضد الاقتناع بفرادة الموروث الثقافي وتميزه لارتباطه بالمخيلة العربية والحس العربي، ولكن هذه الآراء لم يكن لها مردود ثقافي في حينها، لأنها أتت سابقة على زمن التمرد ومحاولة الخروج على هذا الموروث، فقد كان معاصرو رفاعة ممن يتعاطون الأدب غير مهمومين بهذه المشاكل التي تعيد النظر في "هوية الأدب العربي" وكان الشعراء مستسلمين اختيارا للتقاليد المنقولة عن التراث. وربما رجع ذلك إلى أن تجربة الاحتكاك بتراث الآخر لم تتوفر لعدد كاف زمن رفاعة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن فكرة الرغبة في الخروج على التقاليد الأدبية الموروثة لم تكن مطروحة، وربما كان النموذج المنقول عن التقاليد النابعة من عمود الشعر قادرا على إقناعهم بكفاءته على نقل معاناتهم الإبداعية، التي كانت هي الأخرى نسخا منقولة عن النموذج التراثي، وبالتالي كانت إبداعاتهم تقاس بمدى قربها أو ابتعادها عن الإجادة المحسوبة بناء على مقاييس عمود الشعر.

وعلى يد هؤلاء، وتلامذتهم، تكونت حركة إحياء التراث، ولم يكن مرشحا أمام هؤلاء أي بديل لينافس "البعث" فالنموذج الموروث كان لما يزل هو الغاية المنشودة، ولم يكن الأدباء على اتصال بمجريات الأمور لدى الثقافات الأخرى، فبلغ "بعث التراث" و"إحياؤه" قمته في غياب وعي الأدباء بالثقافات المحيطة بهم، وغياب تأثير دعاوى مثل دعوة الطهطاوي إلى إعادة تقييم هذا النموذج، وكذلك بسبب أن دعوته نفسها لم تكن صريحة ولا مقنعة.

٢ – ١ – ٢ لكن الانفتاح على ثقافة الآخر أخذ في الازدياد بدءا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مما ترتب عليه إعلان الشك في مقدرة النموذج التراثي القديم على التعبير عن "روح العصر". وهذا الشك استدعى رد فعل مناوئ، فبدأت نواة صراع، تعيد إلى الذاكرة طرفا من

صراع القدامى والمحدثين، وجدلهم حول "مرجعية الشعر العربي".

ويظهر صراع "المرجعية" على أيدي نفر من أدباء مروا بتجارب تقترب في كثير من تجربة الطهطاوي، المبنية على احتكاك مباشر بالثقافة الأوروبية، وعلى وجه الخصوص بالثقافة الفرنسية، وأعلى الأصوات الأولى برغم خفوته يمكن الوقوف عليه في كتاب "رحلة باريس" لمؤلفه: فرنسيس فتح الله، وهو أديب سوري توفى عن عمر يناهز التاسعة والثلاثين عام ١٨٧٤ م، ولعل وفاته المبكرة، هي التي حالت دون أن يتم مشروعه، الذي كان يبشر برؤيا مبنية على وعي متقدم جدا بضرورة الخروج على النموذج التراثي؛ إذ يعترف بأن غاية التعليم وفق النموذج العربي غير مقنعة، أو كما يقول هو نصا: "وإذا تأملت الفائدة لم أجدها سوى نظم الشعر، فها أنا شاعر إذا أراد شعراء العصر"(٤). ويقصد بذلك كما شرح قبل المقبوس السابق قيام التعليم، على أيامه، على مختصرات ومطولات في النحو والصرف، وهو ما دفعه إلى الاعتراض على هذا "العلم النقلي" فاتجه لدرس علوم الطب، منفردا، حتى إذا بلغ الخامسة والعشرين قرر أن يرحل إلى باريس؛ وهناك واجه الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسي، فكتب شعرا في الاعتراض على "عمود الشعر"، و"النموذج الموروث"، وطالب بالكف عن "حديث الطل الطلل" والظعن، إلى أن يقول:

لا والـذي خلـق الإنسـان مكتسـبا ... بالـذوق غـير عقـيم العقـل والعمـل
لكـل عصـر رجـال حسـب دولتـه ... فـالآن مـا الرجـل العبسـي بالرجـل
واليـوم لم يبـق للإقفـار مـن رهـط ... ولم يعـد لظهـور النجـب مـن دخـل
ولم يعـد في خيـام العـرب مـن سـكن ... غير اللصوص وسقط الناس والسفل
هـذي عصـور علينـا في الحجي جـدد ... فـــلا نبلبلهـــا بالأعصـــر الأول

٢ – ١ – ٣ ولم يُلتَفَتْ إلى هذه الدعاوى الصريحة بإعادة محاكمة النموذج الموروث، صراحة وعلانية، إلا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، إذ بدأت الدعوات مع مجلة "المقتطف"، التي جعلت تبني النموذج الأوروبي في الثقافة الحديثة من أولى اهتماماتها، بالدعوة إليه، ومقارنته بالنموذج الموروث، مع التصريح علانية بانتقاص النموذج الموروث، كما ورد في مقال لم تذكر المجلة مؤلفه، بعنوان: "الشعر والشعراء" عام ١٨٩١؛ إذ يقارن المؤلف المجهول بين حال الشعر العربي والنقش المصري، بعد أن تحول إلى نماذج، أو كما يقول هو: "كأنها أفرغت في قلب واحد". وهذا عكس حال شعراء الأوروبيين، فإن "فحولهم لم يتبعوا خطة التقليد بل ما زالوا إلى عهدنا يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول في عالم الحقيقة وفي بحار المجاز وتنتقي درر المعاني وتنظمها في أسلاك البيان، وتتخير من الحوادث والأحاديث ما يهذب الأخلاق ويدمث الطباع ويغري باتباع الفضائل واكتساب المحامد". ويرى المؤلف أن الحل الوحيد للخروج من الحال الراهنة، وتحرير الشعر من ربقة القيود التي تقيد بها يتمثل في ترجمة أشعار هوميروس وملتون وغيرهما من فحول الشعراء، فإذا حدث وخرجت هذه الأشعار بصورة مرضية: "رأى فيها أدباؤنا ما يغير رأيهم في الشعر والشعراء، فيغادرون الطريقة التي اتبعوها حتى الآن، ويتبعون طريقة الأوروبيين" وحين استجاب سليمان البستاني لهذه الدعوة، وترجم إلياذة هوميروس اعتبر القائمون على "المقتطف" هذا حدثا استثنائيا، وأضاف صاحب تفريط ترجمة البستاني (ولم تذكر المجلة اسمه). إن طباعة هذا العمل ستؤدي إلى أن "تزول عنا وصمة عار لحقتنا منذ ألف عام، وهي أن العرب مع اعتنائهم بفلسفة اليونان

وعلومهم واهتمامهم بالشعر والشعراء، لم يقدموا على ترجمة أشعار هوميروس، إما لأنهم لم يفهموا معانيها، أو لأنهم لم يقدروها حق قدرها"[٥]. وهذه الإضافة أمر جديد في صراع مرجعية الشعر، لا يتعلق بمقدرة النموذج التراثي أو عدم مقدرته على مواكبه روح العصر، بقدر ما تتعلق بالدعاوى الشعوبية التي وجهها المستشرقون، ومما يجعل الأمر مربكا أن هذه الترجمة وقعت في صياغة شبه عمودية، وكان هذا بحد ذاته كفيلا برفع قيمة النموذج التراثي، والزعم بأنه قادر على نقل الملاحم، لكن المؤلف المجهول لم يكن يعنيه هذا الأمر.

ووصلت "المقتطف" في باب انتقاص النموذج التراثي الغاية، وظهر أدباء يجيدون الجدل حول مقارنة النموذجيين: الأوروبي والعربي، كما فعل "نقولا فياض" في مقاله: "بلاغة العرب والإفرنج"[٦]، والذي هاجم فيه الشعر العربي، واتهم شعراءنا بالخمول العقلي، ومحاربة التجديد، بدعوى انه يحمل :تصورات إفرنجية"، واتهمهم بانهم ضد مسيرة الحياة التي تسير إلى أمام، وانكر عليهم ما يكتبون لمجافاته روح عصرهم، "فلو قام أبناؤنا في القرن التالي وقرأوا ما كتبناه في غير العلم والسياسة، لما حسبوا أننا عشنا في هذا العصر المختار عن سائر العصور السالفة، بل ظنوا أننا عشنا في عصر قبل هذا وزمن لم يكن فيه ما نراه الآن من حقائق العلم وعجائب العمران".

وإذا كان تعريض نقولا فياض بشعراء جيله بسبب تقليدهم للقدامى (وهي الدعوى التي رفعتها ضدهم المقتطف) فإن نجيب شاهين يكتب بعنوان "الشعراء المحافظون والشعراء العصريون"[٧] عام ١٩٠٢ م، باحثا عن أسباب هذا التعلق بالنموذج القديم؛ وأرجعه إلى "اقتصار شعرائنا على درس الشعر العربي، وعدم الاحتفال بدرس الشعر الأجنبي، إما لأنهم يجهلون اللغات الأجنبية، أو لأنهم

يزدرون الشعر الأجنبي، [هنا كلام مكرر حذفته] ويحسبون أن آلهات الشعر لا توحي إلا إليهم". ثم يرصد من مظاهر التقليد ذكر أسماء أمكنة لم يرها الشعراء، ويطالب الشعراء باستبدال مظاهر الطبيعة حولهم بذكر وجرة ومائها، والأماكن المجهولة التي لم يرها أحد، ويرى أن الوصف إذ ذاك سيكون أكثر مطابقة للحقيقة.

٢ – ١ – ٤ إن هذه الحركة "التحريضية" على "الشعر العربي" يغلب عليها طابع التعميم والانفعال، ويبدو أن القائمين عليها غير مطلعين بصورة مقنعة على التراث الشعري العربي، أو على الأقل يمكن القول إنهم حاكموا التراث العربي كله وفق أحكام تم استنباطها من متأخري الشعراء العرب على نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، وهذه الأشعار لا تصلح دليلا على تفاهة الشعر العربي كله، وهذا الحكم التعميمي يقع فيه أدباء كبار مثل مطران خليل مطران، كما في مقاله "الكتاب أمس والكتاب اليوم" المنشور(٨) ١٩٠٠ في "المجلة المصرية"، إذ جعل الشعر القديم كله ضمن "أمس" وفي مقابل القديم جعل المحدث "اليوم". وظهر هذا التعميم في كلامه على أشده في مقدمته الشهيرة لديوانه، فإذا افتخر بأن "هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الفصيح باللفظ الفصيح ... الخ"(٩)؛ أليست هذه كلها مما ينطبق على الشعر القديم؟. وهل كان الشعر في القرون الأولى غير هذا؟. إن الذي يعيبه مطران في هذا الكلام هو صنيع المتأخرين من الشعراء، لكنه عمم الكلام وجعله منسحبا على التراث كله، الذي يسميه "القديم".

٢ – ١ – ٥ أما من نجا من هذه الأحكام العامة، والقاصرة، فقد عكس كلامه

وعيا حقيقيا وجادا بحقيقة الخلاف بين طبيعة الأدب العربي والآداب الأوروبية، التي امتدحها كتاب المقتطف، وعلى رأس هؤلاء على قلتهم سليمان البستاني، إذ قال في مقدمة ترجمته للإلياذة" وليس من اللازم أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد، بل ربما كان هذا التباين من الأسباب المؤدية إلى إبراز أنواع الجمال كافة على اختلاف صوره وأشكاله"[١٠]. واعترض على كاتب المقتطف الذي اعتبر ترجمة الإلياذة مكملة لنقص في طبيعة الشعر العربي، فقال إنه "لا سبيل إذن للزعم بوجود ملاحم لعرب الجاهلية على نحو ما يراد منها بعرف الأفرنج، ولكن للجاهليين نوعا آخر من الشعر القصصي". وأكد على حيوية اللغة العربية، التي لم تخذله في نقل المعاني، ونص على مرونتها بصورة لا تتوافر في اللغات الغربية المعاصرة[١١]، فقال: "إن اللغة العربية شعرية بطبيعتها، لتفرغ مادتها وتنوع اشتقاقاتها القياسية على أسلوب لا يرى له مثيل في اللغات الآرية، والقوافي مزدحمة فيها ازدحاما يسهل النظم، وهي بخلاف ما يزعم بعض الأعاجم جزلة التركيب بحكم الانسجام وفيها من طرق الحذف والتقدير والتأخير ما ينفسح معه المجال لصوغ عبارته على قوالب شتى، وتلك مزية تمدح عليها اللغة في الشعر".

٢-٢ ما بعد مرحلة البدايات

٢ - ٢ - ١ وفي هذه الخلفية الثقافية نشأ جيل الديوانيين، وعكس هؤلاء الديوانيون الجدل حول المرجعية بصورة انفعالية، غالبا، مما ترك أثره على هذه القضية، وما كتبه رواد الديوان عن مصادر ثقافتهم يشير إلى تغيُّر كبير في مرجعيتهم الثقافية، إذ يقول العقاد عام **١٩٣٩** عن مصادر ثقافة جيله: "كان الميل الطبيعي للقراءة هو قراءة الإنجليزية، ولكن هذا

لا يمنع من قراءتنا لنقاد اللغات الأخرى الإنجليزية، أيضا(١٢). وهو نفس ما أكده في مجلة المجلة، إذ تحدث عن مرحلة ما بعد شوقي، ورآها "مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ...." وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتينيين الأقدمين"(١٣).

وهو نفس ما ذكره شكري(١٤)، والمازني(١٥). وأكده المازني عام **١٩٣٤** في مقال له منشور في "البلاغ" يمتدح فيه زميله عبد الرحمن شكري، وانه صاحب يد عليه في توجيهه إلى مصادره الثقافية، إذ فتح عينيه على شكسبير وبيرون ووردزورث وكولردج وهازلت وكارليل ولي هنت وماكولي وجوته وشيلر وهينه وريختر وليسنج وموليير وروسو، ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربي.

٢ – ٢ – ٢ وعكست إشارات الأدباء إلى مصادرهم أن الانتساب إلى الثقافة الأوروبية أصبح مما يمتدح به الأديب، فانتسب صالح جودت إلى "شيللي وكيتس ووردزورث"(١٦). ونقل صالح جودت اعتراف أحمد ذكي أبو شادي؛ إذ يقول: "تأثرت كثيرا بوردزورث وبشيلي وكيتس وهيني من الشعراء، وبيرنز وأرنولد بنيت من الأدباء"(١٧). فإن أخذنا ما يقوله هؤلاء على محمل الجد؛ فإن الإطار الثقافي الذي يتحرك فيه هذا الجيل يختلف كثيرا عن الإطار الثقافي لدى الجيل السابق، وهو ما يرشح لحدوث ثورة على النموذج التراثي المنقول.

٢ – ٢ – ٣ وتظهر هذه الثورة جامحة بصورة مفتعلة، وغير مقنعة، لدى العقاد والشابي، ذهب العقاد إلى تحقير النموذج التراثي معتقدا في صحة دعواه بما وصل إليه من فروق في الموهبة والاستعداد النفسي بين الجنسين: السامي والآري، وأرجع الجمود والركود الفكري غير الخلاق لدى

الساميين إلى أثر البيئة الصافية الجو؛ إذ خلت مما يخيف ويذعر، "فقويت حواسهم وضعف خيالهم، ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس، وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء، وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن، ومرجع هذا إلى الإحساس الظاهر"[١٨]. ورتب العقاد على هذا الفرق اختلاف الأنواع الأدبية، فظهرت الميثولوجيا لدى الآريين، وظهر الشعر القصصي وهذا بدوره انعكس على أشعارهم؛ "فكانت له ينبوعا تفرعت منه أساليب وتشعبت أغراضه ومقاصده، وحرم الشعر العربي منها، فوقف به التدرج عند أبواب لا يتعداها". وأيما شاعر كان واسع الخيال قوي التشخيص؛ فهو أقرب إلى الإفرنج في بيانه وأشبه بالآريين في مزاجه، وإن كان عربيا أو مصريا، وزاد العقاد في مقدمته ديوان المازني، فضيق الخناق على الشعر العربي في مقابل نظيره الغربي[١٩]. وبالتحديد في مجال الوزن والقوافي، لأن "أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه، وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة المختلفة المقاصد، وكيف تلين في أياديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر".

٢ – ٢ – ٤ تلقف أبو القاسم الشابي هذه الأفكار، وحاكم التراث (والعقل) العربي في ضوئها، بسبب ساميته، فقارن بين الأساطير العربية والغربية، والأولى "لا حظ لها من وضاءة الفن وإشراق الحياة"، أما الثانية، فإنها "مشبعة بالروح الشعرية الجميلة، زاخرة بفلسفة الحياة الفنية الراقصة في ظل الخيال"[٢٠]. ويؤكد خلاصة رأيه في الميراث العربي: "أنه أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام، ولا تشوق إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء

ولباب الحقائق". وتذهب" ريتا عوض" في تعليقها على منطلقات الشابي التي قادته إلى هذه الأحكام إلى انه "من الغريب والمؤسف معا أن عددا كبيرا من الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التجديد في الشعر العربي في هذا القرن نظروا إلى التراث العربي نظرة احتقار، كنظرة الغربيين حتى نهاية القرن التاسع عشر إلى تراث الشعوب غير الأوربية ... (كما في) الموقف الذي وقفه أبو القاسم الشابي من التراث الشعري العربي في محاضرته: الخيال الشعري عند العرب؛ التي حاكم فيها الشعر العربي بأسره بمنطق رومنتيكية القرن التاسع عشر في أوروبا وفرض عليه معاييرها"[٢١]. وبالفعل فقد جمع الشابي ما تفرق من إشارات إلى عيب أو وجه خلل في الشعر العربي على ألسنة الكتاب والمستشرقين، وجعلها معا كل ما في التراث، وسبب ما وصلنا إليه، وقرر أن الأدب العربي "لم يعد ملائما لروحنا ولمزاجنا"؛ بعد أن أصبحنا نتناول الحياة بنفس المنظور الأوروبي، ومن ثم فإذا أردنا أن ننشئ أدبنا الجديد، فعلينا بالأدب الغربي، لأن "الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنينا من الصوت العربي الخافت الضعيف". وبصراحة مفجعة يعلن: "أنه ينبغي لنا إن أردنا أن ننشئ أدبا حقيقا بالخلود والحياة أن لا نتبع الأدب العربي في روحه ونظرته إلى الحياة؛ لأنها لم تعد صالحة للبقاء".

٢ – ٢ – ٥ إن هذه الآراء قد وجدت من يفندها، وهي لا حظ لها من الصحة، ولم يكن الشابي بثقافته مؤهلا لإصدار مثل هذه الأحكام؛ فقد أعلن القريبون منه "جهل الشابي باللغات الأجنبية"[٢٢]. ولم تكن حياته مستقرة ماديا وعاطفيا وصحيا، حتى تتاح له فرصة الاطلاع على "الأدب العربي" بعمومه، ليقارنه "بالآداب الأوربية" بعمومها؛ ويؤكد

مترجم حياته أنه ولد ١٩٠٩ ومات ١٩٣٤، بعد حياة حافلة بالمعاناة الصحية والاجتماعية[٢٣]. كما أن روح التعميم والمبالغة واضحة جدا في كلامه، وتعمد الاستشهاد بأمثلة من شعر زمن الانحطاط لتأكيد كلامه واضح.

إن المستفاد من كلام العقاد والشابي أن الجدل الشائك حول قضية مرجعية الأدب الحديث، وتحديد مصادره الثقافية كان قد أصبح واقعا، لا فكاك منه، وبالتالي كانت الآراء المتعلقة بتلك الإشكالية تجد من يتداولها، وهذا ما لم يحدث قديما مع آراء رفاعة الطهطاوي، وفرنسيس فتح الله.

ومن إشارات المازني القليلة، ندرك أنه قد بنى اقتناعه في "الشعر: غاياته ووسائطه" على منهج توفيقي مستمد من التراث الأوروبي كله مختلطا بالتراث العربي كله، دون أن يهتم بالجدل الفلسفي حول إشكالية المرجعية.

٢ – ٣ مرحلة الوعي

٢ – ٣ –١ ويبدو عبد الرحمن شكري أقربهم جميعا إلى الاعتدال الفكري، وتبدو آراؤه مدعومة بروح علمية عقلانية، كما في مقاله "رأى في الشعر الحديث" في المقتطف ١٩٣٩ م؛ إذ قدم النصيحة للشبان من الأدباء فكانت "أن لا يقصروا اطلاعهم على شاعر دون شاعر أو عصر دون عصر، وأن يكون أساس اطلاعهم الأدب العربي، وأما الأدب الأوروبي فهو لنا في المنزلة الثانية، ولا يكون الاطلاع عليه مفيدا إلا بعد دراسة الأدب العربي في العصور المختلفة"[٢٤]. ويضيف شكري عدة نصائح منها عدم الالتفات إلى النظريات النقدية المعتمدة على التفلسف دون ربط كلامها بأدلة وشواهد مستقاة من واقع الأدب، وعدم الوقوع ضحية خداع من يريد تلقيح اللغة العربية بأساليب إفرنجية، وكذا عدم

الخضوع للصراعات المذهبية الأدبية والنقدية، لأنها لا تلبث أن تنطوي وتزول كما تنطوي الأزياء.

٢ – ٣ – ٢ وجد الرأي المتزن أنصارا له، وإن كانوا قلة، إلا أنهم ممن يؤبه لهم، كما في البستاني وشكري، واستطاع أنصاره أن يتواجدوا وظهر إلياس أبو شبكة في "روابط الفكر والروح"، ليعيد النظر في هذه المرجعية، بعد أن تحدث في الإشكالية خلق كثيرون، ولم تعد مجرد انفعالات عشوائية، أو تعميمات منفلتة، ولعل إلياس أبو شبكة يمثل الجيل الثالث بعد البستاني وشكري.

إذا كان المثقفون في معرض مقارنتهم الشعر العربي بالشعر الأوروبي يذهبون إلى تدني منزلة الأول؛ فقد أكد إلياس أبو شبكة هذا الرأي، وانطلق منه بحثا عن حل للتخلص من هذا التدني، وذهب إلى إنسانية التراث العالمي، وأن "الحركة الثورية الكبرى التي تشعبت أندية وأحزابا (هدفت) لخدمة فكرة إنسانية واحدة". وأن هذه الحركة العالمية أثرت في كل آداب العالم، بما فيها الآداب العربية؛ فقال: "ومن هذه الحركة الثورية في الأدب الفرنسي نشأت حركة على مثالها في الأدب العربي" وهذا ترك آثاره التي يمكن اكتشافها في الشعراء العرب المحدثين؛ بما فيهم الشعراء المحافظون، مثل شوقي وحافظ وولي الدين يكن، أما الشعراء الأقل محافظة فإن "القصائد التي بنى عليها شعراء تلك الحقبة شهرتهم الأدبية نرى معظمها منحولا عن شعراء الإفرنجية"(٢٥).

واعتبر أبو شبكة أن "النقل والاقتباس" كان المنفذ الوحيد لنقل درر الفكر الغربي إلى ثقافتنا، وهذا ليس عيبا يرمي به جيل الرواد، لأن الثقافات الأوروبية الحديثة مرت في نشأتها بدور "النقل والاقتباس" وهو نفس ما فعله "رجال النهضة الأدبية في القطر العربي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر،

فقد كانوا منصرفين إلى النقل والاقتباس". وإذا جاز لجيل الرواد هذا الانفتاح المطلق على الثقافة الأوروبية، فإنه لم يعد مطلوبا، لأن الخوض في هذا الطريق يؤدي إلى طمس الهوية وفقدان التفرد، فقال "ولا نزاع في أنه من الضروري الاطلاع على أدب الأجانب للاستفادة من كنوزه، ولكن الاستفادة من هذه الكنوز لا تفضي إلى التخلي التدريجي عن السحايا الوطنية، واختلاف المشارب وطرق التفكير لا يفقد الأمة فضائلها ومزاياها، فاقتداء الأدباء العرب في تلك الحقبة من الزمن بأدباء فرنسا لم يفقدهم طابعهم العربي، وكان تأثر شوقي بفيكتور هوجو مثلا لا ينسيه ديباجة المتنبي"[٢٦].

٢ – ٣ – ٣ يمكن القول باطمئنان إن إشكالية المرجعية في الشعر الحديث كانت مع مطلع الربع الثاني من القرن العشرين موضوعا للنقاش الجدلي؛ وأصبح الجدل فيها دائرا بين فريقين: الأول يرى الانفتاح المطلق على أدب أوربا، هربا من واقع فاسد، والثاني يقنن لهذا الانفتاح، ويدعو إلى الحيطة والحذر فيه، وذلك بعد أن تراجع صوت الفريق المنادي بالاحتماء كلية، بالتراث، وسد المنافذ أمام هذا "الغزو الثقافي" الوافد.

وهذا الجدل لا يمنع، مطلقا، الانفتاح على الأدب الأوروبي، ولكن الخلاف في الدرجة، فقط، وعليه، فقد بدأت آثار الحركات الأدبية والنقدية الأوروبية تجد طريقها في الثقافة العربية، علانية، وسهل هذا "الانفتاح الثقافي" طريق دخول الأساطير وأساليب التعبير والخيال، وأنماط التفكير، المستمدة كلها من الفكر الأوروبي، وتباري الشعراء في استلهام هذه المؤثرات الأجنبية، وظهر شيء من "الاحتقاب" العشوائي والخلط بين هذه الأمور الوافدة من جهة، وبين العناصر التراثية من جهة أخرى، ومن ثم فلم تكن بدايات هذا الانفتاح ناضجة بصورة تكفي لإقناع القارئ، الذي لم يكن مؤهلا "بأفق توقعاته" لملاحقة هذه الثقافة الجديدة.

٢–٤ مرحلة الجدل الثقافي حول المرجعية

٢ – ٤ – ١ ويظهر هذا الحشد لدى معظم شعراء هذه الحقبة، وعلى رأسهم العقاد وأحمد ذكي أبو شادي، فقد كان لديهما انفتاح على عالم الثقافة الأجنبية، وقد حاول العقاد الإفادة من "روايات الميثولوجي" التي اعتبرها من علامات تميز العقلية الآرية، فنقل طرفا من أساطيرهم، كما في "أكاروس" التي أدرك أنها لن تلقي استجابة من القارئ لغرابتها فعمد إلى شرح أسطورة ديدالوس والد إيكاروس، كي يضع أمام القارئ ما ينير جو القصيدة، ولكن هذا الشرح لم يجد نفعا، لأن الأسطورة لم يتم توظيفها فنيا[٢٧]. وكذلك شرحه لأسطورة أورفيوس المضمن في قصيدة "حديقة الحيوانات الآدمية"[٢٨]. ولم يكن موقف العقاد إلا تعبيرا عن رغبة عامة في نقل هذا الشعور الأجنبي إلينا، بعد أن عم رمى الشعر العربي بالنقض لجهله بعالم الأساطير، حتى من قبل أشخاص محافظين، مثل أحمد أمين الذي قال: "يرمي الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالآداب الأخرى، لقلة ما فيه من قصص وأساطير خرافية"[٢٩]. وربما شجع على ذلك أن وجد العرب في تراث الرومانسية الأوروبية ميلا واضحا إلى استخدام الأساطير في الشعر، لأنها تعود بالعقل إلى عالم الفطرة[٣٠]. وربما كانت الإفادة من التراث الرومانسي هي التي دفعت بالعقاد إلى إنشاء "عابر سبيل"، بعد أن استقر الرأي على "أن العقاد كان ينجو في مجمل حياته الأدبية نحو الرومانتيكيين الإنجليز"[٣١]. وأن دعوته في مقدمة ديوان "عابر سبيل" لجعل موضوع الشعر مستمدا من واقع الحياة، في البيت والدكاكين وفي الطريق وفي السيارة، لأن كل ما يمتزج بالحياة الإنسانية، فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه

صدى محببا في خواطر الناس"[٣٢]. وهذه الدعوة مستمدة من مقدمة ووردزورث لديوانه "قصائد غنائية قصصية" الذي دعا فيه "لالتصاق الشعر بحياة الناس السذج العاديين موضوعا ولغة، والابتعاد عن الموضوعات التقليدية المتحجرة، والقوالب اللغوية المحفوظة"[٣٣].

٢ – ٤ – ٢ أما أحمد ذكي أبو شادي، فبرغم العداوة التي أججتها مجلة أبولو بينه وبين العقاد، بعد أن نقد أبو شادي "وحي الأربعين"[٣٤]، فرد عليه العقاد بشراسة، مما أعطى أنصار أبولو فرصة لنقد العقاد، فاتهمه الهمشري بالسرقة من شعراء الغرب[٣٥]، واتهمه إسماعيل مظهر بالخلط بين البحور الشعرية[٣٦]، وذكر على ذلك شواهد عدة واتهمه رمزي مفتاح بالنقل والسرقة من قصائد شكري[٣٧]. وجمع إسماعيل مظهر كل ما قيل من نقد للعقاد وأعاده في "العقاد في الميزان وتداعي الأفكار في نقد الشعر"[٣٨]، وأعاد قراءة "وحي الأربعين" في ضوء مقياس نقدي جديد يقوم على اللفظ والموسيقى والوزن والقافية والخيال الشعري والذوق الشعري، وكان ذلك مدخلا دخل منه "أمين الخولي" في مقال بعنوان "أدب النقد" ذهب فيه إلى أن حديث العقاد عن الشعر النفسي ووحدة القصيدة وفلسفة النور، مما نقله عن التراث الأجنبي.

والذي يعنينا من كل هذه التهم أنها كانت الوجه الجديد في الشعر العربي الحديث، فجيل الرواد كما سبق عن أبي شبكة اعتمد على النقل والاقتباس.

والخلطُ بين البحور سمة الشعراء المجددين لدى الديوانيين وأبولو والمهجر، وأكثر من ذلك، فقد دعت مجلة أبولو إلى "الشعر المنثور" مما اضطر إسماعيل نجاتي إلى السخرية: "ما هو الشعر المنثور، ولماذا لا يكون النثر المشعور؟"[٣٩]؛ وأخذ إسماعيل نجاتي على مجلة أبولو التزيد في الشعر المترجم، مما اضطر معه أبو

شادي للرد عليه في نفس العدد ليكشف عن مفهوم جديد للشعر، كان العقاد واضع أسسه من قبل فقال: "إنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها، وللتعبير عنها، فإذا جاء هذا البيان منظوما فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور"(٤٠). فإذا أضفنا إلى ذلك "شعر التصوير" الذي دارت حوله معارك وآراء جدلية(٤١). وكانت ردود أبي شادي تشير إلى أنه "قد اكتسب فلسفته في هذا الدفاع من نظريات علماء النفس الغربيين، الذين ينادون بالاختلاط بين الجنسين ومنح الحرية الكاملة للرجل والمرأة أو للفتى والفتاة في إقامة علاقاته الجنسية والاجتماعية على قدر ميله وهواه"(٤٢) فإن ما نصل إليه في النهاية هو أن مرجعية الشعر العربي إذ ذاك كانت تشهد انجذابا شديدا باتجاه التراث والنموذج الأوروبي على حساب النموذج التراثي العربي، ولعل توظيف الأساطير لدى شعراء أبولو، خصوصا لدى أحمد ذكي أبو شادي، يعكس هذا الانفتاح غير الواعي على تراث غريب لم يفهمه الشعراء حينها ولم يتعاملوا معه فنيا، فبدت الأساطير ألفاظا أجنبية غريبة محشورة قهرا في نسيج قصائد عربية، دون أن يكون توظيف جمالي، أو مبرر فني لوجودها قهرا في نسيج قصائد عربية، دون أن يكون توظيف جمالي، أو مبرر فني لوجودها هكذا، وهذا العيب عم – تقريبا– كل المحاولات الأولى للانفتاح على ثقافة الآخر من خلال استلهام أساطير أوربا القديمة، حتى لدى شعراء كبار، استطاعوا فيما بعد أن يجيدوا توظيف الأساطير وفق رؤية ووعي جديدين، كما في أعمال السياب المتقدمة، والتي تبدو فيها أساطيره بلا وظيفة فنية، وربما كما يقول ناجي علوش(٤٣) حشد الشاعر أساطير مضطربة في الدلالة الرمزية، دون أن يكون واعيا، وبدا الشعراء مضطرين كما في حال السياب إلى شرح الأساطير في الهوامش، كي يضمنوا تجاوب القراء مع ما يكتبون.

٢ – ٤ – ٣ يمكن القول بأن مرجعية الشعر الحديث بدأت في التحول صوب النموذج الأوربي مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بصورة أكدت أنه من غير الممكن التحكم في هذا الاندفاع صوب الفكر الأوربي، واستلهامه، وتأسيس النموذج الشعري العربي الجديد وفق مقولاته، التي نظرت لتأسيس الشعر الحر.

لقد كان الاتجاه في النصف الأول من القرن العشرين صوب النموذج الأوربي للاستفادة منه في موضوعات الشعر ومضامينه، وأي خروج على الشكل العمودي التقليدي كان يجد سنده في محاولات الخروج التراثية على الوزن الواحد، والقافية الواحدة، وكان اعتماد الشعراء على مضامين القصائد المترجمة عن اللغات الأوروبية يدفع إلى محاولات بناء صور شعرية جديدة، وظهر الميل إلى التشخيص، وتماسكت أجزاء القصيدة فيما أسماه العقاد بالوحدة العضوية، وهذه المؤثرات كانت تدخل إلى الشعر الحديث مدعومة بآراء مستمدة من التراث العربي غالبا.

٢ – ٤ – ٤ وبظهور الشعر

الحر، اعتمد الشعراء على إليوت، ومارست تقنيات إليوت تأثيرا واسعا على الشعر الحديث[٤٤]، مما باعد بينه وبين النموذج التراثي[٤٥]. ومن اعترافات الشعراء كما في حال السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي[٤٦] فإن الانتساب إلى إليوت وتجربته النقدية يبدو مما يفاخر به شعراؤنا، ولم تكن هذه حال هؤلاء الشعراء فقط، بل إن التفاخر بتحصيل الثقافة الأوروبية والمباهاة بها، أصبح سمة الشعراء والنقاد معا[٤٧]. لكن يجب النص على أن الاندفاع صوب النموذج الأوربي لم يقطع الصلة كلية بالنموذج القديم، فحتى الآن تظهر محاولات متكررة، لرد كل بنيات

الشعر الحر إلى مقولات تراثية عربية، حتى الشكل، الذي بدا مفارقا للشكل الموروث، حاولت نازك وغيرها ربطه بالتراث، وجعله مجرد تنويعات وزينة، وإيقاعية تراثية، وكذا في باب الخيال الشعري والاستخدام اللغوي، والمجاز، فثمة محاولات تعمل جاهدة على ربط كل ما بدا جديدا في الشعر الحر بالمقولات التراثية، مما يعني أن الشعر الجديد لم يكن خروجا تاما على النموذج التراثي، بقدر ما هو تمرد، ومحاولة تعديل، أثمر هذا التمرد تيارا شعريا كبيرا امتد طوال النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اليوم.

٢ – ٥ تطرف في الجدل حول المرجعية

٢ – ٥ – ١ إن أهم النتائج المترتبة على هذا التمرد يتمثل في توسيع دلالة "التراث"، لتشمل تراث العالم كله ويصبح "التراث العربي" مجرد "طبقة" في أركيولوجيا الثقافة" العالمية، وساهمت مقولات وافدة مثل ما أشاعه إليوت عن تواجد الأجداد الموتى في إنتاج الشاعر الحي(٤٨)، ومقولات باختين عن "المبدأ الحواري"(٤٩)، التي انتهت على يد نقاد كبار إلى ما أصبح معروفا "بالتناص"(٥٠) ساهمت هذه المقولات ومازالت في ربط الشعر العربي بالميراث الإنساني العالمي كله، قديمه وحديثه، وشاعت "وحدة الثقافة العالمية" وجاهد النقاد العرب المحدثون لتأكيد أن الثقافة لا هوية لها، ولا تحدها التخطيطات الإقليمية وإذا أصبحت "ثقافة العالم" رهن استخدام شاعر، فإن هذا بالضرورة يؤدي إلى شيوع التناول الفردي، والرؤية الفردية، بالاعتماد على الانتقاء، والاختيار، ومن ثم أصبح للشاعر مطلق حرية في أن يدع أو يقبل من المقولات العالمية ما يشاء، وصار ربط الأدب بالحرية عاملا جوهريا في الإبداع الحديث،

ولكنها حرية تقترب كثيرا من "الفوضى" وهذه الفوضى مدعومة غالبا بما يشبه "وهم القوة" في امتلاك "ثقافة العالم" ومن ثم لم يعد مطروحا الآن النظر إلى ثقافة الغرب في مقابل ثقافة الشرق، وأصبح تكرار شيء مثل "الآرية" أو "السامية" من مخلفات الثقافة القديمة، وعليه، فحق للشاعر العربي أن يستخدم نفس التقنيات التي يستخدمها شعراء العالم، دون أن يشعر بهاجس "السرقة" أو "تغريب الشعر"، فقد منحه "التناص" حقا "مشروعا" في امتلاك ثقافة "أجداده"، لكن مفهوم الأجداد اتسع جدا، ليشمل كل أدباء العالم بلا استثناء، وربما كان كلام أدونيس التالي، معبرا، بصدق، عن هذه النقطة، إذ يقول: "التراث لكل شاعر هو في المعنى الأخير انتقاء بين الإمكانات والقيم التي يزخر بها، وليس أخذا بالجملة لهذه القيم والإمكانات، هذا الانتقاء لا يعني إهمالا للقيم الأخرى أو ازدراء، بل يعني شيئا واحدا وهو أن الإنسان لا يأخذ، ولا يستطيع أن يأخذ إلا ما يوافق تجربته وحياته وفكره، إذن، لكل شاعر تراثه ضمن التراث الواحد، في هذا عظمة الخلق الإنساني في سعة التراث وخصوبته"(٥١).

٢ – ٥ – ٢ وشكل موقف أدونيس من التراث ركنا أصيلا من تجربة "الحداثة" بعد أن ألح أدونيس على علاقة الشاعر بتراثه، وتحديد مدلول: التراث، كثيرا، وبدا كلامه ملغزا، ومتناقضا، ومثيرا للجدل كثيرا، لأنه كان يعتمد على مقولات أجنبية تحدد موقف الشاعر من التراث، وتنص هذه المقولات صراحة على ضرورة تعزيز ارتباط الشاعر بتراثه، ولكن أدونيس يحاول أن يهمش التراث العربي، ويجعله "شيئا" مجرد شيء في "تراث كبير"، يتربع على قمته النموذج الأوربي، فلقد نص إليوت في مقالته

الشهيرة "التقاليد والموهبة الفردية" على ضرورة تأثير الحاضر في الماضي، بالضبط كما يؤثر الماضي في الحاضر، وإذا أدرك الشاعر هذا بحق، فإنه يكون عالما بما يواجهه من صعوبات هائلة ومسؤوليات كبيرة[٥٢]، ونص نورثروب فراي، صراحة، على أن الأعمال الشعرية تتوالد من أعمال شعرية أخرى، وكذا في الروايات، إذ يتم إبداعها من روايات أخرى سابقة[٥٣]، وهذا ما أصبح يعرف "بالتقاليد الأدبية" والتي أدت إلى قيام مناهج نقدية كبرى، مثل المنهج الأسطوري والبنيوي والتفكيكي.

ومن خلال ألسنية دي سوسير، وتفرقته الشهيرة بين اللغة والكلام، يضع أدونيس علاقة الشاعر العربي الحديث بتراثه في نسق ألسني، فيقول في "صدامه الحداثة"[٥٤]: "إن هوية الشاعر العربي لا تتحدد بالشكل الكلامي الذي نطق به أسلافه الشعراء، وإنما تتحدد بخصوصية اللسان العربي كله"؛ ليؤسس على هذه المقدمة نتائج تؤدي إلى رفض عقلاني لجوهر النموذج التراثي، كما في تأكيده على أن الشعر العربي (وجعله هو اللسان العربي، قياسا على كلام دي سوسير) يمكن أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية، كما يصل – عكس ما نص عليه إليوت وفراي – إلى أن علاقة الشاعر العربي الحديث بتراثه لا يمكن أن تقوم على التواصل، بل يجب أن تتأسس على القطيعة، يجب أن يكون الشاعر الحديث ضدا لمن سبقه، وإلا كان كلامه تقليدا، ويعيد أدونيس تأكيد "الموقف الضدي" من التراث مرارا، وبإلحاح كما في إجابته على سؤال افتراضي عن علاقته هو بالتراث: "إنني لا أستطيع أن أحدد علاقتي مع شيء غائم غير محدد، وإنما أحددها مع شاعر معين، وأجيب ثانيا بتساؤل: ماذا تعني العلاقة هنا؟ إذا كان السؤال مطروحا بمنطق الثقافة السائدة، فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مؤتلفا مع "تراثي" أي ألا آتي بشيء

إذا لم يكن أسلافي من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقروه. أما إذا كان السؤال مطروحا بمنطق الرؤيا الإبداعية فإن هذه العلاقة تعني أن أكون مختلفا عن أسلافي من الشعراء .. بل أكثر: لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكل إبداع اختلاف"(٥٥).

ويبدو اضطراب موقف أدونيس في هذه القضية، بسبب اعتماده على مقولات، جد متنافرة، جمعها من كل حدب وصوب، ليواصل إصراره على القطيعة، بدعوى "أن الشعر العربي يقوم على فضائل "الأمية" و"البداهة" و"الارتجال" وهي فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين قراء، ونقادا، وشعراء(٥٦)، وتذهب ريتا عوض في تبرير هذا التناقض إلى أن مقولات أدونيس يجمعها بقايا "المذهب الرومنتيكي الذي قامت القصيدة الحديثة والنقد الحديث على أساس نقضه"، وترى في موقف أدونيس "تأكيدا رومانتيكيا ساذجا للفردية والذاتية في الإبداع الأدبي"(٥٧).

٢ – ٥ – ٣ إن موقف أدونيس هو امتداد لتيار قديم، بدأ مع رفاعة الطهطاوي مرورا بفرنسيس فتح الله، والعقاد، والشابي، وليس منتهيا بأدونيس، لكن أدونيس قدم أكثر الحجج إثارة وأجمعها للجدل، وقد أكدت مقولات أدونيس بما أثارته من ردود عاطفية، وانفعالية غالبا، وردود علمية، أن أنصار هذا الرأي الداعي إلى التخلي عن التراث، لأنه لا يزيد عن محصول لفظي كما يفهم من كلام فرنسيس فتح الله، وأدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل، ولا نظر إلى صميم الأشياء، ولباب الحقائق، وانه كلمة ساذجة لا تعبر عن معنى عميق بعيد القرار، ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس"(٥٨)، كما أعلن الشابي ذلك؛ فإن، "كل شاعر يشعر ويفكر

ويكتب انطلاقا مما هو وما هو، كذات كاتبة، مغايرة، بالضرورة، لما هو غيره قديما وحديثا" كما أكد ذلك أدونيس مرارا في "صدمة الحداثة".

٢ – ٥ – ٤ ولعل من نافلة القول النص على أن هذا الموقف في ضوء المقولات التي تؤسس "الحداثة" يبدو معيبا، لأن الحداثة لا تقطع العلاقة بالتراث، بل أزاحت هاجس توهم الوقوع في النقل والاتباع والاستنساخ، الذي ربما كان دافعا لأن يتبرأ الشعراء قديما من ماضيهم خوف الرمي بتهم السرقات؛ ومن ثم فقد هذا الموقف الحماسة التي كانت تحوطه في القديم.

٢ – ٦ موقف مضاد

٢ – ٦ – ١ أما الموقف الثاني، فأفضل تجل له، يتمثل في ملاحظات صلاح عبد الصبور الكثيرة حول تحديد "الموقف" من التراث، وفي "حياتي في الشعر" عرض ناضج لعلاقة الشاعر بالتراث، وتحديد مفهوم التراث، لا ينطلق هذا العرض من النقطة القديمة القائمة على وضع الشعر العربي في موقف تضاد مع الشعر الأوربي، ومن ثم المحاكمة، والدفع إلى اختيار واحد من الأثنين؛ فهذا وضع مغلوط للقضية، بتصوير الأمر كما لو كنا مجبرين على أن نختار بين الشعرين، ومن ثم ينسحب اختيارنا إلى التراث الذي يدعمه: عربي أم أجنبي؟ إن صلاح عبد الصبور يتحدث عن "التجربة الإنسانية" في عمومها، وهذه التجربة يساهم فيها "الإنسان" عموما، مهما كانت لغته، أو زمنه، ومن ثم فإن تجربته الشعرية نتاج تلاقح أفكار عديدة: من الشرق والغرب.

تنبع تأملات صلاح عبدالصبور من النظر إلى "الإنسان" باعتباره هو "الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته ... وليس تاريخ المعرفة الإنسانية، بأوجهها العقلية والحدسية والتجريبية إلا تاريخ هذا التأمل الإنساني في ذاته ...

والذات هنا تصبح محورا أو بؤرة تَصَوُّرِ الكونِ وأشيائه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقتَه بهذه الأشياء"[٥٩]، ومن ثم تأتي آراء صلاح عبدالصبور مدعومة بكلام أرسطو والمتصوفة العرب، وفرويد وأفلاطون، ويتجاور إليوت مع السراج الطوسي والقشيري جنبا إلى جنب في وعي صلاح عبدالصبور، وهو يتحدث عن التجربة الشعرية في اللوحة الأولى من "حياتي في الشعر" بصورة نادرة.

وفي اللوحة الثانية يتناول "التشكيل في القصيدة" ويعتبره محور الشعر الحديث الجيد؛ لأن القصيدة التي تفقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها"[٦٠]. ولكنه لا يقطع صلة القصيدة الحديثة بالتراث الإنساني فيقول: "إن التشكيل في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا، بدرجات متفاوتة". فإذا كان الشعر القديم (عندنا) قل فيه التشكيل، فهذا ليس عيبه هو فقط، لأنه أيضا موجود في شعر غيرنا، وبالتالي، فالتشكيل ربما جاز القول إنه تحول فني إنساني، ليس بسبب عيب تراثنا، بقدر ما هو ضرورة تفرضها تحولات حضارية عالمية.

وفي اللوحة الخامسة يتناول مصادر الشعر الحديث، وتتعدد هذه المصادر دون تفضيل، ويعلن عن تبنية لمقولات إليوت، وكيفية توظيفها، وليس مجرد اتباعها، وما يقود إليه ذلك من تعديل نظرة النموذج التراثي العربي القديم إلى فصاحة اللفظة، وكيف يمكن تقبل هذا الأثر؛ كما اتضح بالفعل من خلال قصيدة "الحزن" ويؤكد صلاح عبدالصبور على أن إجادة الاستفادة من مقولات إليوت، لا تتحقق بقطيعة مع التراث (كما ذهب إلى ذلك أدونيس) بقدر ما تتأتى من شدة التمسك به؛ فيقول "إن سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة، ولا بد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي"[٦١].

وقادته استبصاراته في الثقافة الأوروبية إلى "قضية استعمال الأسطورة كعنصر شعري"، وأن استعمالها ليس هدفا في ذاته (وهذا عكس استخدام العقاد لها هو وجيله، خصوصا مع أبي شادي)، لكننا "نقبل بعضا منها حين وجدناه عنصرا فنيا مندمجا في كيان القصيدة"، ويتم رفض الأساطير إذا كانت "لصيقة بالقصيدة" منفصلة عنها بغض النظر عن ذلك الرباط الواهي من التتابع الشكلي".

لقد قادته استبصاراته فيما يتعلق بالأسطورة إلى موقف واع بقضايا النقل عن النموذج الأوربي، وانه ليس مما يعطي الشعر البريق، بل إن قيمة الأثر المنقول تتمثل في فنيته، فيقول: "وقد تكشف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الغني إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشعر الأوربي الحديث، فدأبوا على محاكاتها، وفي ظني أن هذا المنهج منهج ناقص، إذ أن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا اكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالحرى حفر القصيدة، في التاريخ، وبهذا المعنى فمن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب، بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا، من أساطير وقصص دينية وشعبية، وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان"(٦٢).

٢ – ٦ – ٢ ويمثل موقف صلاح عبد الصبور التيار الثاني، الذي وضع قضية المرجعية في سياق التراث الإنساني، ونص على أن "لكل شاعر أن يتخير تراثه كما يشاء"(٦٣). وتؤدي هذه الحرية إلى نمط "جديد" من الثقافة القائمة على الانتقائية، وقد عكس كلام صلاح عبد الصبور هذا الشعور بفوضى الحرية فقال: "انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا نواس وبودلير، وابن الرومي وإليوت، والشعر الجاهلي لوركا، فضلا

عن عدد من الشعراء والقصائد المتفرقة والأفكار والخواطر الشعرية".

٢ – ٦ – ٣ أصبح التأكيد على ضرورة ارتباط الشاعر بتراثه، ملازما للتأكيد على حق الانتقاء، بل إن الانتقاء هو الذي يعطي التراث صفة الحيوية؛ لأنه لا يتحقق إلا عن فهم، يقول بلند الحيدري: "إن رجعية التراث لم تتأت عن التراث نفسه، بل عن طريقة فهمنا له، وطريقة تعاملنا معه، فالتراث ليس كما مفصولا عن زمن معين ومكان معين، إنه حدث أو انعكاس فكري لحدث وواقع وزمن، وكما لا يمكن لنا أن نتعرف إلى الإنسان منسلخا عن لحمه ودمه، لا يمكننا أيضا أن نحدد قيمة التراث وهو منسلخ من الظروف المحيطة به"[٦٤]. وينص الحيدري على أن موقف الرفض تجاه التراث ينبع من خلل الفهم، وخلل التواصل مع التراث، ومن ثم بحث الشاعر المحدث عن تربة خارج ثقافته ليؤكد حداثته، بعيدا عن تراث لم يفهمه، ولم يتعاطف معه، ويشير من طرف خفي إلى موقف أدونيس الذي عمد إلى تسطيح أحداث التاريخ، وجعله زمنا واحدا هو الماضي، الماضي بلا تحديد، ولا تفصيل، ولا مستويات مختلفة، وهذا "التسطيح" الذي حاول أدونيس تبريره فلسفيا بالحديث في "صدمة الحداثة" عن الزمن الأفقي والزمن العمودي هو جوهر الموقف الرافض للتراث جملة وتفصيلا.

٢ – ٦ – ٤ ومن خلال ما كتبه الشعراء المحدثون عن تجربتهم الشعرية، بدا بحث إشكالية ارتباط الشاعر بالتراث ركنا في "تقاليد" الكتابة عن الذات، ويبدو البحث متشحا بروحانية، مستمدة من إشراقات الشعر الرمزي في بحثه عن رمزية العبارة، والبعد الوجداني في التجربة الكتابية، وهذا ما حاوله صلاح عبد الصبور في تجربة شعرية لها سمات التجربة

الصوفية؛ بل إنه ينص صراحة على "صًوفية" التجربة الشعرية [٦٦]. وتبدو كتابات أدونيس (برغم مناهضتها الظاهرية لهذه الفكرة) غارقة في وهم وجداني صوفي.

٢ – ٦ – ٥ ويمكن تلمس "رحلة" البحث عن "المصادر" لدى البياتي ضمن ما كتبه في تجربته في الشعر، الذي يقرر أن جوهر مشكلة التجديد الشعري ليست كامنة في "الثورة على العروض والأوزان والقوافي" كما يظهر للوهلة الأولى، ولكنها قائمة في وجود الشاعر أو عدمه، وإن وجود الشكل الشعري لم يمنح مدعي الموهبة قبسا واحدا من نار بروميثيوس. ولتحقيق "وجود" الشاعر بالمعنى الوجودي فلا بد له من انتماء، فأين يضع قدميه؟!.

حاول البياتي كما يقول أن يؤسس "وجوده" على ماض؛ فانتقى ما رآه حسنا من التراث العربي، واطرح معظمه لأنه عقيم، وكانت رحلة بحثه في التراث "مؤلمة معذبة لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود لا أحسه ولا أعيه (والكلام له)، فكان أن نجوت من الوقوع فريسة في شراك تأثيرها الكلي". ومن ثم أقام علاقة وئام مع أخلاط الشعراء الذين انتقاهم، مع بعد الشقة بينهم في المكان والزمان والتوجه، يقول: "ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار والخيام وطاغور، لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة المتصوفة الممتزجة بالرؤيا الشعرية النافذة. ثم كان هناك شعراء معاصرون ومحدثون: أودن ونيرودا وإيلوار وناظم حكمت ولوركا ولكسندر بلوك ومايكوفسكي، لقد استوقفتني أشعار هؤلاء لأن أشعارهم ... تحمل قدرة النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤيا من تصور نفس هذا الإنسان المعاصر لذاته ولواقعه"[٦٧].

٢ – ٦ – ٦ إن المحصلة النهائية التي قادت إليها استبصارات هذا الفريق الثاني تمثلت في ضرورة ربط الشاعر بتراثه الإنساني والعالمي، منذ خلق الله الخلق إلى اليوم، وإزاء هذا التراث الشمولي يمارس كل شاعر حقه في انتقاء ما يحب وترك ما يكره، يدخل في ذلك التراث العربي على قدم المساواة مع أي تراث أجنبي آخر.

٣- بين التنظير والممارسة

تشير كل الدراسات التي تناولت مجالا ما "بين النظرية والتطبيق" إلى وجود فجوة فالتنظير دائما سباق، ومثالي؛ أما التطبيق فأمره دائما في مرتبة أقل، وفي الثقافة العربية، قديمها وحديثها، حالات ظاهرة على هذا؛ فابن قتيبة (في القديم) في مقدمة "الشعر والشعراء" يذم الانتصار للقديم، وفي تطبيقه ينقض ذلك، والديوانيون (في الحديث) كانت أفكارهم أكثر "فنية" من إبداعاتهم.

فإذا انتقلنا إلى المرجعية، فإن الأمر لا يختلف، فكما بات مؤكدا "أن النص الأدبي العربي الحديث والشعري منه بوجه خاص، نص أسهمت في تشكيله مكونات ثلاثة، هي (الأنا والآخر والعالم) ... وإن متتبع نصوص الشعر العربي الحديث، منذ فترة الإحياء، يلاحظ بسهولة خيط الموروث الثقافي العربي واضحا فيه ... ويلاحظ كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث في شعر رواد الرومانتيكية ... المستلهمة من الرومانتيكية الغربية"[٦٨]. وثمة تأكيدات على المزواجة بين تراث العرب والتراث الغربي تشيع لدى كل الدراسين، وقد قدمت استراتيجية التناص فرصة للبحث في مصادر الشعراء خصوصا شعراء التفعيلة لتنتهي إلى نتائج تؤكد صحة هذه الفرضية، لكن الذي يعنينا هو ما يترتب على هذا "التزاوج" بين تراث العرب وتراث العالم، المحكوم بفكر انتقائي ليبرالي.

٤- مستوى الممارسة

وسنقف على نماذج من شعر الرواد: البياتي وأدونيس والسياب وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة، تبين إلى أين قادت هذه المرجعية.

٤-١ البياتي

نظريا يحمل البياتي صورة مشوهة عن التراث، ونفهم من حديثه "أن التراث عقيم"، وان رحلته معه "قراءة مؤلمة ومعذبة" لأن ما بحث عنه "مفقود" كما مر، ومن ثم احتمى بأسماء عالمية، وأضاف إليها "بضعة أسماء عربية" وهذا يؤهل لتوقع قطيعة مع التراث العربي، لكن الأمر على غير هذا، إن قراءة شعر البياتي تجعله "غارقا" في التراث العربي، واقعا تحت تأثيره، بصورة تخلو من الفنية في أحيان كثيرة ومن ذلك:

أ نقل أبيات كاملة، دون أدنى تصرف في بنائها اللغوي، كما في "كلمات إلى الحجر"(٦٩)، وفيها نقل أربعة أبيات من معلقة طرفة بين العبد، وجعلها ضمن بنية نصه، ولا جهد له فيها إلا كتابتها على هيئة أسطر شعرية، وتغيير ترتيبها الوارد في المعلقة، ولعل الشاعر أراد أن يعبر عن قطيعة معنوية، وموقف رفض مع البيئة والمجتمع، فتخفي وراء هذه الأبيات:

ومـــازال تشـــرابي الخمـــور ولـــذتي	وبيعـــي وإنفـــاقي طريفـــي ومتلـــدي
إلى أن تحـــامتني العشـــيرة كلهـــا	وأفـــردت إفـــراد البعـــير المعبـــد
فـإن كنـت لا تسـتطيع دفـع منيـتي	فـدعني أبادرهـا بمـا ملكـت يـدي
كـــريم يـــروي نفســـه في حياتـــه	سـتعلم إن متنـا غـدا أينـا الصـدى

ويمكن تلمس نفس الأمر في قصائد لزومية(٧٠)، وفيها بيتان بنصهما وترتيبهما منقولان عن المعري، و"الباب المضاء"(٧١)، ففيها بيت المتنبي الشهير:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى تراق على جوانبه الدماء

وقد غير الشاعر "يراق" إلى "تراق" و"الدم" إلى "الدماء". ولكن المعنى والمبنى واحد، ومن ثم فلا قيمة فنية لهذا التغيير.

وكذلك في "شيء من ألف ليلة"، نجد شطر بيت ابن خفاجة(٧٢):

ألقاب مملكة في غير موضعها كالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد

فأتى على هذه الصورة، وهو يتحدث عن "خائن المسيح في بلاط الملك السعيد" بعد أن أصبح منجما ومخبرا وكاتبا

رأيته هرا بلا نيوب ويحكي انتفاخا صولة الأسد(٧٣)

ب-مقبوسات دخلها شيء من التحريف فساءت معنويا:

ويمكن تلمس ذلك في "النبوءة"(٧٤)، حين حاول أن يؤكد الانتحار الخلقي الذي نعيشه، والذي يدفع إلى الابتذال، فقال:

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت، وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفلي على جدول ماء

تتعرى في حياء.

وهنا يعجز التعبير عن نقل المعنى، لقد أراد البياتي "تضمين" المثل القديم ليؤكد أن "الحرة" الآن تتعرض لضغوط أشد مما لاقته في الماضي، ومن ثم فإن الجوع ليس كل ما يتهددها، كما كان لدى قائل المثل القديم: تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها، فهي تتعرض لخطر الانقراض، خطر الفناء، لأنها "تأكل ثدييها"

وربما أوهم هذا عكس ما أراد الشاعر، فيظن القارئ المتسرع أنها باعت ثدييها، فأكلت بهما، وفي هذا عجز من تمثل المعنى، وهذا نفسه ما حدث مع المثل الشعري القديم: "وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر؟" فصار عنده، في "سوق القرية"(٧٥):

وبائع الأساور والعطور

كالخنفساء تدب: "قبرتي العزيزة" يا سدوم

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم.

ج- تحوير لنصوص قديمة بصورة مخلة:

وفيها يعتمد الشاعر على أبيات ذائعة، لدعم معانيه، كما في "الموت والقنديل"(٧٦):

كـــان الـــروم أمـــامي وســـوى الـــروم ورائـــي، وأنا كنـــت

أميـــل علـــى ســـيفي منتحـــرا تحـــت الـــثلج، وقبـــل أفـــول

النجم القطبي، وراء الأبراج

فلماذا سيف الدولة ولي الأدبار؟

وفي هذا المقطع تناص مع بيت المتنبي الشهير في سيف الدولة:

وســوى الــروم خلــف ظهــرك روم فعلـــى أي جانبيـــك تميـــل؟

ويظهر سيف الدولة لدى البياتي عكس ما كان عليه لدى المتنبي، وفي تصويره هكذا بالجبن إرباك للدلالة، وتعد على رمزية الشخص، وهذا خلل وقع فيه كثير من الشعراء، كما في مقابلة خاصة مع ابن نوح لأمل دنقل، إذ يصور رفضه لركوب السفينة نابعا من موقف بطولي، وهذا التصرف في الدلالة الرمزية

للشخص يربك المتلقي، ويفسد المعنى، وهذا يرد كثيرا لدى البياتي، كما في تحويره لقول ذائع منسوب لعلي بن أبي طالب: "لو كان الفقر رجلا لقتلته"؛ فجاء في "سفر الفقر والثورة"(٧٧):

لو أن الفقر إنسان
إذن لقتلته وشربت من دمه
لو أن الفقر إنسان!!

وكذلك في "محنة أبي العلاء"(٧٨)، إذ يرد:

الليل في معرة النعمان
زنجية على رخام جيدها قلائد الجمان

وفي التناص الأول نثرية، وسوقية، وفي الثاني نثر لألفاظ بيت المعري، دون تحقق فائدة فنية، حيث يقول المعري:

ليلتي هذه عروس من الزنج   عليها قلائد من جمان(٧٩)

فوصف الليل الأليل عندما تظهر فيه النجوم لامعة، لم يطرأ عليه جديد، بعد ان زاد عليه البياتي "في معرّة النعمان" وعلى رخام جيدها، وما احتاج إليه من حذف ألفاظ "هذه" و"عروس" وتعديل "من الزنج" و"قلائد من الجمان".

د–إشارات معنوية إلى نصوص شهيرة، وهذا كثير جدا في شعر البياتي، فثمة "شواخص" في كل نص تشير إلى استلهمات تراثية عربية، ويمكن تلمس ذلك في "الجرادة الذهبية"(٨٠)، ففيه من معاني المعري، خصوصا:

إن حزنا في ساعة الموت
أضعاف سرور ساعة
الميلاد

وكذا في "كتابة على قبر السياب"(٨١)، ففيها من شعر قيس بن الملوح، وفي "محنة أبي العلاء"(٨٢) من روح عمر بن أبي ربيعة، وفي "البحث عن الكلمة المفقودة"(٨٣) جمل منقولة عن المعري، الذي وقع الشاعر تحت تأثيره كثيرا، وعلى سبيل التمثيل ثمة إشارات معنوية متزاحمة في "الموت والقنديل" وقصيدة إلى العراق و"عذاب الحلاج" و"يوميات العشاق الفقراء"، و"العبير المسعور" و"إلى ساهرة"، و"مراثس لوركا" و"إلى جواد سليم" و"الحجر" و"الملجأ العشرون" و"الأعداء" و"عشاق في المنفى"، و"العرب اللاجئون" و"عن الموت والثورة". ففي كل هذه النصوص وكثير غيرها إشارات واضحة إلى معان وصور وأفكار تراثية عربية ظاهرة، فإذا أضفنا إلى ذلك التناص مع القرآن، وتخفيه الكثير وراء شخصيات تراثية فيما يعرف "بالقناع"؛ فيمكن القول إن شعر البياتي يتكئ على التراث العربي بصورة واضحة، عكس ما يوحي به كلامه النظري عن تجربته الشعرية.

٤ — ٢ أدونيس

ويحظى أدونيس بكم وافر من الجدل حول قضايا متعلقة بمواقفه، وليست بشاعريته، وفي مقدمة هذا الجدل ما أثاره هو شخصيا من مواقف ضد التراث العربي، واتكاء ظاهر على التراث الأوروبي، مما دفع بالمثقفين إلى التخوف وإعلان أن أدونيس "لا يجدد ما هو موجود، وإنما يحاول إزالته تماما ليبني محله بناء جديدا مختلفا"(٨٤). وحتى هذا الذي يبينه مرفوض بزعم أننا "إزاء تخريب لا إزاء تجديد"(٨٥).

وفيما يتعلق بشأن أدونيس، فإن "التناص" يشكل جوهر موقفه النقدي والشعري، فثمة وشائج فنية تربطه بأدباء كثيرين، وهذا ما تدعمه آراء شائعة إلى ماتيو آرنولد وإليوت وفراي وغيرهم، الذين يرون من ضرورات الشاعرية إلمام

الشاعر بأفضل ما كتب من شعر في عدد من اللغات الأوروبية، إضافة إلى تراث أمته، وفي ضوء "التقاليد والموهبة الفردية" فإن هذه المعرفة تمثل نوعا من الحفاظ على الثقافة والتذكير بها، بإعادة تشكيل الذاكرة الجمعية لبيئة ثقافية ما، ومن ثم فإن اعتماد الأديب على "الموتى من أسلافه الشعراء "كما يرى إليوت مظهر من مظاهر عدة لتجليات "المعادل الموضوعي".

وإلمام أدونيس بثقافات متنوعة امر أكده دارسو شعره، الذي ينفتح على عوالم كثيرة، من الأساطير والأقنعة والحداثة والتراث، وعلى العكس من ذلك آراؤه النقدية التي حاولت تأسيس حداثة عربية، لقد أثبت سامي مهدي "أنه لم يكن فيما كتب ونظر إلا ناقلا ومحاكيا، فما الحداثة الأدونيسية إلا السوريالية ذاتها، وهذا ما تثبته منظومة المفاهيم التي ظل يرددها طوال أكثر من ربع قرن". ويؤكد مهدي على أن أدونيس حاول إنكار مصادره إلا انه اضطر تحت وطأة الملاحقة إلى الاعتراف، ويذهب إلى أن السوريالية ليست تهمة في ذاتها، ولكن ما يؤخذ عليه أدونيس أنه حاول الإيهام بأن ما يدعو إليه هو الحداثة ذاتها، وليس ثمة حداثة غيرها، ومحاولة الإيهام بأن هذه الحداثة هي "الحداثة العربية"(٨٦).

وقد ورد اعتراف أدونيس المشار إليه في "الشعرية العربية" فقال: "أحب أن أعترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وان يحققوا استقلالهم الذاتي(٨٧). وهذا الاعتراف مشكوك فيه، ففي دراسة سامي مهدي السابقة تأكيد على أن قاموس أدونيس النقدي ليس سوى ترجمة لما ورد في كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا" الصادر عام ١٩٥٩. ويعقد المؤلف موازنة متأنية

بين آراء أدونيس وسوزان برنار لينتهي إلى أن هذه الآراء ليست سوى ملخصات لما لا يزيد عن إحدى عشرة صفحة من كتاب سوزان برنار.

وبالعودة إلى اعتراف أدونيس، فإنه يقدم بعدا جديدا، إذ لم يفهم التراث إلا في ضوء مقولات مستوحاة من الغرب، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفته بأبي نواس، ولم يتمكن من فهم لغة أبي تمام واستكشاف أسرار شاعريته إلا في ضوء مالارميه: ويكمل "قراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني" ولعل هذا ما دفع بريتا عوض إلى تشبيه موقفه بموقف المستشرقين من التراث العربي(٨٨)، خصوصا أن كلام أدونيس به إشارات مفارقة، كما في قوله "وكما أننا نعيش بوسائل ابتكرها الغرب، فإننا نفكر بلغة الغرب: نظريات ومفهومات ومناهج تفكير ومذاهب أدبية، ابتكرها، هي أيضا، الغرب"(٨٩). وذهب عبد الواحد لؤلؤة إلى اكتشاف تجليات عدة من سان جون بيرس وإيف بونفوا في شعر أدونيس، وقال إن "قصيدة النثر" التي بشر بها أدونيس إبداعا وتنظيرا ليست إلا مظهرا لهذا التأثر الواضح(٩٠). ثم تساءل: "كم اغتنى شعر أدونيس من إنجازات السوريالية الفرنسية كما توجد في الشعر الحر وقصيدة النثر عند الأسماء الكبيرة من شعراء فرنسا منذ أواسط القرن التاسع عشر إلى رنيه شار وإيف بونفوا؟ وهل يمكن مقارنة قصائده اللاحقة ... مع قصائده الأولى .. بما فيها من أحلام كابوسية ونرجسيات وهوس بالجنس ونثر الكلمات على الأسطر والصفحة، بل نثر أحرف الكلمة الواحدة بشكل أفقي وعمودي، وبحرف غامق حينا ورفيع لا يكاد يقرأ حينا آخر، إلى جانب الأشكال الهندسية والأسهم المؤشرة ...

لقد أثار الشاعر مجموعة من الاعتراضات على شعره ومصادره منذ أواسط

الستينات حتى آخر ما قرأت في هذا المجال من الشاعر الناقد الدكتور صلاح نيازي عن "شهرة تتقدم" إذ يجد الناقد أن الشهرة وحدها هي التي تتقدم، لكن الشعر لا يتقدم"[٩١].

وفيما يتعلق بشعر أدونيس، فإن الأساطير تشكل أهم المرجعيات التي يتأسس عليها إبداعه الشعري، ويرى على الشرع أن "الأورفيه بأصولها وتطوراتها اللاحقة توفر للدارس العربي منافذ إضافية تمكنه من تحليل شعر أدونيس وفهم الخلفية الفكرية والجمالية التي أسهمت في تشكيل قسط كبير من تجاربه الشعرية"[٩٣]، ويؤكد على أن كتاب أوفيد **Ovidus** التحولات **The Metamorphoses** بالتحديد هو ما يرجع إليه أدونيس في معظم أشعاره المبنية في ضوء خلفية أسطورية، وبدءا من قصيدة "أورفيوس" في أغاني مهيار الدمشقي "لأدونيس، نقع على صورة تكاد تكون مطابقة لأورفيوس أوفيد، ومن خلال تتبع تجليات أورفيوس في شعر أدونيس، يمكن القول بأن العديد من صوره يظل مبهما إن لم نقم باستحضار أسطورة أورفيوس دائما ونحن نقرأ، وإلا كيف نفهم صورا كهذه:

١- تقذفني أصواتكم بالحجار
أصواتكم فوق جبيني دم، حول جبيني غبار
أصواتكم حصار[٩٤]

٢- اثقبوا جبهتي، قيدوني
وخذوا حربة وانحروني
مزقوني، كلوني[٩٥]

٣- جسد مغروس في البرية
والنهر دم والموجة نور[٩٦]

٤- ألمحك الآن على الضفاف

رأسا، وكل زهرة غناء

والماء مثل صوت[٩٧]

٥- ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

في الرماد الخواتيم والجرة الذهبية[٩٨]

هذه الصور الخمسة نماذج تمثيلية لشعر أدونيس المعتمد على الأساطير، وتبدو ضربا من الهلاوس السوريالية في بادئ الأمر، أو تجليات لا وعي منفك، لكن الأمر على غير ذلك؛ إنها "ترجمات شعرية" لمواقف في أسطورة أورفيوس، فالصورة الأولى تناص مع كتاب أوفيد السابق، فمن الملاحظ "أن أدونيس لم يكتف باقتفاء آثار أوفيد في بيان الدلالتين العامتين في أورفيوس الأسطوري، أي أورفيوس الفنان المغامر، وأورفيوس العجوز الفاشل، بل اقتفى آثاره وسار في ظله في تفصيلات جزئية كثيرة، ولعل أهمها تصويره لحادث مقتل أورفيوس، وقذف رأسه في النهر، فقد أسهب أوفيد في الحديث عن مشهد قتل أورفيوس على يد النساء، وفي وصف الأسلحة التي استخدمنها، وقد وجدت هذه المضامين الأوفيدية طريقها إلى شعر أدونيس بتخريجات مختلفة، ففي الفقرة (السابقة) .. نلاحظ مضامين أوفيد وأوصافه، وكل ما فعله أدونيس هو استبدال شخصية مهيار بشخصية أورفيوس"[٩٩].

أما الصورة الثانية فإنها إشارة إلى تمزيق أوصال أورفيوس بواسطة النساء اللائي استخدمن حراب الفلاحين[١٠٠]، والصورة الثالثة تتعلق برمي تلك الأشلاء في الحقول، والرابعة تشير إلى رمي الرأس المقطوع في نهر هبروس، ونص

على ذلك أوفيد فقال: "وحمل نهر هبروس الرأس والقيثار اللذين انحدرا يطوفان مع تيار النهر، وكان القيثار يصعد ألحانه الحزينة، في حين كانت الضفاف تردد صدى تلك الألحان." والصورة الخامسة تجسد فكرة المغامرة أو التضحية من أجل الإنقاذ أو الخلاص.

إن توظيف أسطورة اورفيوس بكثرة لدى أدونيس أشبه باستعارة كبيرة يتخفى وراءها أدونيس، إنه يستلهم من تقطيع أوصال أورفيوس على يد نساء كيكونيا المجذوبات، ونثر أشلائه بين الحقول، ورمى رأسه على صفحة جدول هبروس، تلك الرأس التي ظلت سابحة يحملها تيار النهر، لتواصل الغناء، تشير بذلك إلى الصراع بين أبولو وديونسيوس، بين الفن والطبيعة، بين الشكل والطاقة[١٠١] يستلهم من ذلك فكرة عزائه الفني، وانه مثل مهيار، الذي حلت به روح أورفيوس، صوت مغترب، حزين، متوحد، ولكنه التوحد الذي لا يوحي بالبلاهة أو الغباء، قدر ما يوحي بأمل الخلاص لقد كان اورفيوس يحيي الفجر على جبل بانجيوم، مسبحا بحمد الإله هليوس (الشمس) كبير الآلهة في حياته، وفي مماته فإنه ينهض في هاجيز (العالم السفلي) باحثا عن زوجته يورديكي، ومن ثم فحياته الأولى والثانية موحية بأمل الخلاص، ومن ثم يخاطبه، أدونيس، فيقول:

الرعاة يبحثون عن ذبيحة، قل لرأسك أن يطفو

مركب أغنيات على النهر، وامنحهم نعمة أن يروك

الوباء جالس مقيم لا يطرده إلا صوتك إلا دمك

أورفيوس، اورفيوس ....[١٠٢]

ويمكن القول من ثم إن أدونيس، شاعرا، يسعى إلى إحداث قطيعة فعلية مع التراث، بهدف تأسيس حداثة جديدة، وقد ساعده على ذلك تبني مقولات،

التفكيك، ليس باعتباره منهجا في تحليل النصوص، بقدر ما هو أيديولوجيا؛ فالذين راجعوا الممارسات النقدية التفكيكية العربية يؤكدون على "أن هذا المنهج ظل في منأى عن التطبيق العلمي الدقيق"(١٠٣)، برغم كثرة الحديث النظري عن التفكيك، وقد أرجعوا ذلك إلى سببين:

١- صعوبة المنهج وتعقيداته.

٢- إن المنهج معبأ بمحتوى أيديولوجي، يهدف إلى تهديم المركز وتفكيكه، ونقضه، وهنا يبرز اسما أدونيس وكمال أبو ديب كناقدين وحيدين، فيما يقول على الشرع(١٠٤)، استطاعا تقديم تطبيقات جادة نابعة من فكر التفكيك، حاول أبو ديب أن يتخفى كثيرا، ولم يكن واضحا وضوح أدونيس الذي حمل وحده عبء هدم المركز ونقض جوهريته، باسم الحداثة التي جعلها قائمة على نقض الموروث، إذ أعلن: يبدأ الفكر العربي الإسلامي بتفكيك ذاته أو لا يكون، وأعلن كثيرا أن الحداثة هي انشقاق وهدم للنظام المعرفي بأكمله، وأن هذا الانشقاق والهدم للنظام المعرفي القديم لا يمكن أن يتما إلا عبر الجهر بتفكيك هذا النظام، وتجاوزه هو الجهر بنهاية هذا المطلق، ودون هذا الجهر والسير فكريا بمقتضياته لا يمكن .. أن يكون في المجتمع العربي حداثة ولا فكر حديث(١٠٥).

إن حداثة أدونيس، والتي تلتبس بالتفكيك والسريالية وبقايا الفكر الرومانسي المتمثل في الرفض وتأكيد الذاتية هي التي دفعته إلى اتخاذ هذا الموقف من التراث العربي، بعد أن تبنى ترويج أفكار معادية له، والاتكاء على نماذج تمثل تيار الرفض في التراث، ومحاولة دمج كل هذا بمختارات من الفكر الأوربي، ومن ثم خرج شعره هكذا مثيرا للجدل.

٤-٣ بدر شاكر السياب

يتفرد السياب، دون جيله، بعدم الحديث النظري عن الشعر، إن تراثه يتمثل في عشرة دواوين نشرها في حياته، وديوانين بعد وفاته يضمان مختارات من مجموعات سابقة، وكتاب نثري بعنوان "رسائل السياب". وحين حاول "عيسى بلاطة" الوقوف على بياناته النقدية استقى معظم معلوماته من مقابلات خاصة مع أصدقاء الشاعر ومعاصريه(١٠٦). ولذا، يعتمد دارسوه على مسيرته الشعرية، وبضعة معلومات مستقاة من حياته الخاصة.

وعن مراحل دراسته بدار المعلمين (١٩٤٣ م : ١٩٤٨ م) يقول زميل دراسته، سليمان العيسى، إن دراسته للغة الإنجليزية بدأت تؤثر على علاقته بأدباء العرب، "فلم يعد يرى في أوقات مع أبي تمام والبحتري والمتنبي، ولكن مع مسرحيات شكسبير ودواوين الشعراء الرومانطيقيين، وخاصة ووردزوورث وبايرون وشيلي وكيتس"(١٠٧). وقد وجدت بين أوراقه غير المنشورة أربع قصائد تاريخها ١٩٤٤ مهداة "إلى روح الشاعر وردزورث" وواحدة "إلى روح شاعر الطبيعة وردزورث". ولكن بدرا لم يقطع صلته بشعرائه العرب المفضلين، ولم يفقد اهتمامه قط بالحركة الأدبية الجارية في العالم العربي(١٠٨). ويشير داود سلوم إلى أن السياب كان عضوا في الحزب الشيوعي العراقي(١٠٩)، بعد أن استهوته الأفكار الشيوعية، وخلال دراسته اكتشف ت. س. إليوت وبدأ يعجب به بقدر ما كان يعجب بالشاعر جون كيتس، وقد وصفه في "أساطير" بأنه شاعر رجعي(١١٠) بمقاييس الحزب الشيوعي، ولكنه أبدى إعجابه بأسلوبه الفني. "وكان يقضي كثيرا من الوقت في قراءة الكتب والمجلات الماركسية .. وكان بعضها باللغة الإنجليزية وبعضها بالعربية" (١١١)، لكنها كلها ذات نغمة معادية للغرب، ومن تأثره بالدب الأوربي اتجه إلى كتابة المطولات، مثل "حفار القبور"

من ٢٢٩ بيتا، و"بين الروح والصبا" تزيد عن ألف بيت مفقودة و"أجنحة الظلام" ٤٠٠ بيت و"اللعنات" ٢٥٠ بيتا، وترجم لأرجوان "عيون إلزا" عام ١٩٥١، وله "قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث" ١٩٥٥ م.

إن هذه المؤثرات الأجنبية التي تعرض لها السياب لم تكن بالقوة التي تجعله يعيد مراجعة ارتباطه بالتراث، فتجاور لديه النمط العمودي والشكل الحر، ويشير دارسوه إلى تأثره بأسلوب إليوت وإيديث ستويل [١١٢]، لكن تأثره بإليوت لم يكن كاملا، لأن المرحلة التي كان يمر بها السياب كانت تتلاقى مع المد الرومانسي، وليس مع الحداثة التي كان يبشر بها إليوت وإزرا باوند لخلخلة المقاييس الرومانسية، ومن ثم فإن "الوعي بالذات" سمة واضحة لدى السياب، وهذا امتداد لفكرة الذاتية التي تتمحور حولها الرومانسية.

لذا لم يقع السياب تحت المؤثرات الأجنبية بصورة مفرطة، بل استمد بعض التقنيات، وفي مقدمتها: التناص، وربط شعره بالنبع الأسطوري العالمي من طريق تضمين أساطير العالم في شعره، وكان توظيف هذه الأساطير ينمي لديه فكرة الوعي بالذات، لكنه وعي لا يقتصر على وعي الذات بفرديتها كما هو عند الرومانسيين بل بوعيها التاريخي؛ إن تمجيد البطل الأسطوري في حقيقة ذاته تمجيد للإنسان، الذي هو البطل الفعلي في شعر السياب، ومن ثم تبدو فكرة "الحرية" جوهرية لدى كل توظيفه للأساطير، إن استلهام أسطورة ما لدى السياب "يمثل موقفا إنسانيا ووجوديا يرتكز إلى أسانيد ودلالات واقعية، فنحن أمام استخدام حديث ومميز للأسطورة، فضلا عما أصبح لها من أبعاد واقعية، تم لها ذلك من خلال التحول بها من "واقعها الميثولوجي" إلى ما يمكن أن ندعوه "الواقع الواقعي"؛ إذ تحولت "الشخصية" فيها من "إطارها الشعائري" إلى صورة ل "البطل المعاصر" الذي ينهض بمجتمعه وإنسانه من أجل أن يحقق انتصارهما،

وذلك من خلال تأكيد المعاني المعاصرة لنضال هذا الإنسان من أجل تغيير واقع حياته إلى واقع أفضل"(١١٣).

وتعتبر قصيدة "من رؤيا فوكاي" ممثلة لمحاولة السياب الانفتاح على ثقافات العالم، لنقل "تراجيديا إنسان معاصر"، من خلال تلمس أسطورة صينية لشرح دلالة تضحية "كونغاي" التي تتردد أربع عشرة مرة في النص، ويشرح السياب رموزه لشعوره بأنها منقولة من تربتها إلى بيئة جديدة، متوسلا إلى ذلك بنقولات أشار إليها بنفسه عن شكسبير وإليوت ولوركا وإيديث ستويل، ويعمد الشاعر إلى نقل تصور عن لا معقولية حضارة أوربا، وسعيها لامتلاك الكون وما يترتب عليه من تدمير، و"فوكاي" كما يقول السياب كاتب في البعثة اليسوعية في هيروشيما، جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية، ومن ثم ينطلق خيال فوكاي ليستحضر كل رؤى الخراب والتدمير والعبثية، على امتداد تاريخ العالم:

أبوك رائد المحيط، نام في القرار

من مقلتيه لؤلؤٌ يبيعه التجار

وحظك الدموع والمحار

وعاصف عاتٍ من الرصاص والحديد

***

أهم بالرحيل في «غرناطة» الغجر؟

فاخضرت الرياح، والغدير، والقمر

أم سُمِّرَ المسيحُ بالصليب فانتصر؟

وأنبتت دماؤه الورود في الصخر؟
أم أنها دماء كونغاي؟
ورغم أن العالم استسرَّ واندثر،
ما زال طائر الحديد يذرع السماء
وفي قرارة المحيط يعقد الردى
أهداف طفلك اليتيم، حيث لا غناء

***

وربما كان توظيف التناص في "المومس العمياء" أفضل مظهر يعكس مصادره، ويكشف الشاعر عنها" من خلال هوامش كثيرة يسوقها من أساطير يونانية، وإحالات إلى القرآن الكريم، وإشارات إلى أحداث في تاريخ الإغريق، وتحوير لبيت من شعر المعري، واستخدام خاص لرمز فاوست عند الشاعر جوته، إلى جانب قصص من القرآن الكريم لها صورة في المأثورات الشعبية، إلى تضمين أغنية شعبية عراقية بعد طلائها بمسحة من الفصحى، بهذه الطريقة يعود التناص إلى أسلوب التضمين العربي القديم ولكن بثوب جديد"[١١٤]. إضافة إلى صور مستمدة من إليوت، وتوظيف أسطورة اوديب:

من هؤلاء العابرون؟
أحفاد أوديب الضرير، ووارثوه المبصرون
جوكست أرملة كأمس، وباب طيبة ما يزال
يلقي أبو الهول الرهيب عليه، من رعب ظلال

والموت يلهث في سؤال

باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم

من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه وما الجواب؟

"أنا"، قال بعض العابرين

إن هذا الانفتاح على ثقافات العالم "لا يحمل الشاعر على التفريط بشكل القصيدة التراثي الذي يحترم الوزن والقافية، فنجده يمزج بين قصيدة التفعيلة وقصيدة البيت الخليلي، مع مراوحة في القوافي، فيطوع الموضوع إلى شكل من المعاصرة، وجده بعض الباحثين ضرورة للتخلص من رتابة الشطرين ووحدة حرف الروي ... والسياب يستجيب، ربما لا شعوريا، إلى تطوير الشكل، ولكن لا يفرط في قوانين القصيدة التراثية، فلا يذهب إلى حدود الشعر الحر ولا إلى قصيدة النثر، مما كان يكافح به بعض شعراء الحداثة في أواسط الخمسينات"(١١٥).

٤-٤ صلاح عبد الصبور

يمكن القول إن صلاح عبد الصبور "حالة خاصة" فيما يتعلق بالمصادر، فلديه رؤية عقلانية جادة تجاه "تراث العالم". وتظهر هذه العقلانية في "حياتي في الشعر"، وتؤكدها تجربته الشعرية، وفيما يتعلق بمصادره، فقد وقف أمامها جمع من الدارسين، وتؤكد نتائجهم موقفه الناضج من التراث، إن "تراث العرب" ليس سيئا لأنه "تراثنا"، وتراث أوربا ليس حسنا لأنه ينتمي إليهم، كما ذهب إلى ذلك العقاد وأدونيس مثلا، بل في كل جهة علامات حسن.

ذهبت بنت الشاطئ في تعليقها على "الناس في بلادي" إلى أن صلاح عبد الصبور يصدر في فنه عن وجدان قومه وأخليتهم، ويتحدث عن الناس في بلاده

بلغتهم المألوفة التي يراها أهلا لأن ترقي إلى مقام الفن العالي(١١٦). وأكد د. محمد عناني ذلك فقال: "فتمكنه من التراث جعل شعره رغم كل جدته وحداثته أصيل الإيقاعات أصيل الصور، فقبله القدماء والمحدثون على حد سواء"(١١٧). وأكد ماهر شفيق فريد على هذه الفكرة، فقال عنه: "إنه أقرب شاعر لدينا إلى مفهوم الحداثة البصيرة، فهو يجمع بين معرفته بالتراث وانفتاح على معطيات العصر، وهو يملك حسا معنويا بأسرار اللغة العربية وبراعة في اللغة الإنجليزية، وقدرة على التصرف بفنونها، وهو يغوص على منجزات العقل الإنساني في الفلسفة وعلم النفس والتاريخ وغيرها"(١١٨). وهذا الرأي يتردد لدى كل دارسي إنتاجه.

ويدور جوهر الدراسات المتابعة لمصادره، حول أن صلاح عبد الصبور لم يفقد طريقه خلال تأثره بمصادر أجنبية، بل كان واعيا، ويصرح بذلك كما في تذليله لمسرحية "مسافر ليل" التي يعلن تأثره يوجين إيونسكو، وبالتحديد مسرحية الكراسي(١١٩). لكنه في ذات الوقت يقدم مسرحية، "تحتل مكانة رفيعة في المعيار النقدي ... وتتجلى في المسرحية قدرة إيحائية قوية، وأصالة وابتكار"(١٢٠). وحين يوظف التراث الشعبي والأساطير في مسرحه فلديه دافع نبيل، وهو الوعي "لإبداع أدب وفن قوميين في مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة"(١٢١)، ويذهب د. عبد الحميد إبراهيم إلى تأويل تأثر صلاح عبد الصبور في مسرحية "مأساة الحلاج" بمسرحية إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية" إلى أن صلاح عبد الصبور كان يؤسس فلسفة عربية نقدية جديدة، "يكفي عبد الصبور أنه راد ميدانها، وانه بدءا من مسرحيته هذه خاض معارك مع أداته، التي بدأت تلين مع مسرحياته التالية"(١٢٢).

وبسبب من كثرة الدراسات التي رصدت مصادر شعر صلاح عبد

الصبور، وكثرة قصائده، سيتوقف الباحث عند أول ديوان له، "الناس في بلادي"، كشاهد على تداخل هذه الثنائية، من خلال المحاولتين القادمتين، اللتين تشكلان جوهر هذا الكتاب.

٤ – ٥ نازك الملائكة.

تمثل كتابات نازلك موقفين متضادين من المصادر، فقد أثبت الجدول الذي وضعه عبد الجبار داود البصري أن نظرية الشعر عند نازك تطورت تطورا يشبه المحو[١٢٣]. فكل فكرة بدأت مع حياتها الأدبية تراجعت إلى ضدها من بعد، لكن الشيء الوحيد الذي ظل ثابتا هو موقفها من المصادر؛ منذ مقدمتها الشهيرة لديوانها (شظايا ورماد) ١٩٤٩ م، والذي يعتبره البعض بيان الحداثة العربية، إلى كتابها الأخير (سيكولوجية الشعر) ١٩٩٣ م، مرورا بكتابها ذائع الصيت (قضايا الشعر المعاصر).

يرى دارسو شعرها "أن نازك الملائكة كانت أكثر رواد الحداثة الشعرية العربية من العراقيين اطلاعا على الثقافة العربية، تراثية ومعاصرة، وعلى الثقافة الأجنبية التي زودتها بها معرفتنا باللغة الإنجليزية والفرنسية واللاتينية وربما الفارسية بمفاتيح الدخول إلى رحابها الواسعة"[١٢٤]. وقد انعكس هذا الوعي الثقافي على شعرها ونثرها.

ففي دراسة الواسطي ١٩٩٥ م عن المؤثرات الإنجليزية في شعرها يرى تشابها واضحا بين آرائها النقدية والنثرية وآراء شيلي في "دفاع عن الشعر"، وكأنها تردد فقرات من كتابه في رسالتها "إلى الشاعر الناشئ"[١٢٥]. وفي قصيدتها "إلى العام الجديد" أصداء من قصيدة إليوت "الرجال الجوف". وينتهي الدارس إلى هذه النتيجة: "في ضوء دراستي المعمقة لمطولة "مأساة الحياة" وديواني "عاشقة الليل" و"شظايا ورماد" وجدت أن نازك الملائكة قد اطلعت اطلاعا

واسعا على شعر الكثير من الشعراء، لكنها اختارت مجموعة صغيرة من البارزين من الشرقيين والعرب والأوروبيين وتفرغت لدراستهم دراسة خاصة مفصلة ظهرت آثارها في الأصداء الكثيرة المتداخلة لهذه المجموعة الصغيرة من البارزين، هذه المجموعة تضم طاغور وعمر الخيام (بترجمة أحمد الصافي النجفي) من الشرقيين، وإيليا أبا ماضي وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران من المهجرين، ومحمود حين إسماعيل وعلي محمود طه واحمد فتحي من المصريين، وتوماس غراي وبايرون وكيتس وإدغار آلن بو من الإنجليز والأمريكان(١٢٦).

وتؤكد نازك على أنها نظمت مطولة "مأساة الحياة" بعد أن أعجبت بالمطولات الإنجليزية(١٢٧). وفي هذه القصيدة أثر واضح من قصيدة توماس جراي "مرثية في مقبرة ريفية" وقد ترجمتها الشاعرة ونشرتها في "عاشقة الليل"، وفيها أصداء من رباعيات الخيام، والطلاسم لإيليا أبي ماضي. وفي هذا الديوان استلهام لروح شعراء "مدرسة المقابر" الإنجليزية(١٢٨). ومنها قصيدة جراي السابقة، والتي تتردد صورها ومعانيها في معظم أشعار نازك.

ويمكن تلمس وجوه التداخل في المرجعيات التي تؤطر شعر نازلك الملائكة من خلال هذا النموذج، من قصيدتها "خواطر مسائية"(١٢٩):

إذا زحــف الليــل فــوق الســهوب   ومــرت علــى الأفــق كــف الغيــوم
ولم يبــق غــير الســكون الرهيــب   ونام الــدجى تحــت جــنح الوجــوم
ولم يبـــق إلا نـــواح اليمـــام   وهمـــس الســـواقي وأناتهـــا
ووقـــع خطـــى عـــابر في الظـــلام   تمـــر وتخفـــت أصـــواتها
جلســت أناجــي ســكون المســاء   وأرمــق لــون الظــلام الحــزين

وأرســـــل أغنيـــــتي في الفضــــــاء وأبكــــي علــــى كــــل قلــــب غبــــين

فهنا روح علي محمود طه في قصيدته "أغنية ريفية":

وإذا داعــب المــاء ظــل الشــجر وغازلــت الســحب ضــوء القمــر

ورددت الطــــــــير أنفاســــــــها خوافــــق بــــين النــــدى والزهــــر

وباحــــــت مطوقــــــة بالهــــــوى تنــــاجي الهــــديل وتشــــكو القــــدر

***

هنالــــك صفصــــافة في الــــدجى كــــأن الظــــلام بهــــا مــــا شــــعر

أخــــــذت مكــــــاني في ظلهــــــا شــــريد الفــــؤاد كئيــــب النظــــر[١٣٠]

وفيها أثر من شعراء الرومانسية الإنجليز، خصوصا شعراء مدرسة المقابر، الذين رسموا في قصائدهم مناظر طبيعية داكنة الألوان، كئيبة، وتكون فيها، عادة، البوم، طير المساء المتفرد بكآبته، أو الشاعر نفسه يقف وحيدا ليراقب سيرورة الحياة في عبثيتها وعدميتها[١٣١].

ومن قصيدة "مأساة الحياة" يمكن اكتشاف أكثر من موطن للتأثر، وعلى سبيل المثال، هذه مقطوعة من إيليا أبي ماضي من قصيدته ذائعة الصيت "الطلاسم"[١٣٢].

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟ لست أدري!

وتتقمص نازك هذه الروح، لتصبح عندها:

هكذا جئت للحياة وما أدري إلى أين سوف تمضي الحياة
وسأحيا كما يشاء لي المجهول حيرى تلهو بي الظلمات
ها أنا الآن حيرة وذهول بين ماض ذوي وعمر يمر
لست أدري ما غايتي في مسيري آه لو ينجلي لعيني سر

ويمكن ملاحظة التشابه بين كلام نازك وهذه الرباعية من الخيام، بترجمة الصافي النجفي:

أتـى بي لهـذا الكـون مضـطربا فلـم تـــزد لي إلا حـــيرة وتعجـــب
وعــدت علــى كــره ولم أدر أنــني لماذا أتيت الكون أو فيم أذهب(١٣٤)

كما يمكن ملاحظة التقارب بين كلامها وكلام توماس جراي، بترجمتها هي:

أو ليســت هــذه الحيــاة ســرابا أو لــيس الفنــاء عقــبى ســناها؟
أو تنجــي الألقــاب او مــنح المجــد إذا مــا الحمــام أحــنى الجباهــا؟
يا لَـوَهْم الأحيـاء كـم مـن حضـارات أطــاف البلــي بهــا فمحاهــا!!
كــل مــا في الحيــاة ينهــي إلى القــبر فمــا مجــدها؟ ومــا جــدواها؟(١٣٥)

وتعترف نازك أنها اقتبست تكنيك قصيدة "الجرح الغاضب" من إدجار آلن بو(١٣٦). ويذهب دارسوها إلى أبعد من ذلك؛ إذ تبدو روح بو في "الخيط المشدود في شجرة السرو" و"رسالة إلى الشاعر الناشئ". وأعلنت، صراحة في نهاية مقدمتها لديوانها "شظايا ورماد" وهي تتحدث عن أهمية النظريات الغربية

الحديثة في الفلسفة والفن وعلم النفس: "نحن بين اثنين: إما أن نتعلم ونتأثر بها ونطبقها، أو لا نتعلمها إطلاقا". إن ثنائية الموقف من التراث، لدى نازك ظلت هدفا تتوخاه، وفي كتابها الأخير "سيكولوجية الشعر" تضع أمام الشاعر الناشئ القاعدة الذهبية ليصبح شاعرا كبيرا، وتتلخص في "معرفة الوزن والقافية معرفة علمية، وضبط أصول اللغة وقواعدها ضبطا محكما، والاطلاع على الموروث الشعري والحديث عربيا وأجنبيا"(١٣٧). وهذا سر ترددها في التجديد، إذ يبدو شعرها ناضحا بقيم الرومانسية(١٣٨)، ميالا إلى التمرد الفردي الرومانسي، لكنه لا يحطم القواعد كلية، وأيما قاعدة تم تحطيمها في هياج الثورة يتم التراجع عنها إبان الهدوء، ومن ثم فإن دراسة البنية الإيقاعية لشعر نازك وهذه اهم صفة فارقة بينها وبين شعر التراث تجعل شعرها يتأرجح بين البنية العمودية والبنية الحديثة، كما أثبتت دراسة متأنية ذلك(١٣٩).

٥- خاتمة

حمّل الخطابُ النقدي الشعرَ الحر عبء الكشف عن عوالم جديدة، حين وضعه مقابل الشعر العمودي؛ وتم وصف الشعر الحر بالشعر الجديد، وحاول الشعراء من خلال تنقيب لاهث في "تراث العالم" تقديم رؤيا جديدة، تم تمريرها من خلال ألفاظ مجنحة مثل: الحدس والرؤى والصور والكشف والحلم واللاوعي .. إلى آخر هذه التراكيب المجازية المتواترة التي زعمت تجربة الشعر الحر أنها بصدد الإمساك بها وتقديمها للقارئ، وركض النقد وراء تجليات هذه التراكيب في الشعر الحر، وانتهى الجميع شعراء ونقادا وقراء إلى إقرار بأنه "شعر غامض"، مبهم، وتم تسطير دراسات عدة في كشف حالات هذا الغموض ودوافعه وملابساته.

وفي زعمي؛ فإن ذلك يرجع في الجانب الأكبر منه إلى انتقاء المرجعية التي مارسها الشاعر الحديث بحرية تصل إلى درجة الفوضى، ومن مظاهر هذه

الفوضى النقدية "محاولة تسويغ المحدث وابتغاء العذر له، وكأنه مما يعتذر عنه، أو محاولة تهجينه والتماس أوجه القربى بينه وبين القديم، أو بجعل الحداثة رافدا موازيا للتراث، تقاسمه في تشكيل البنية المفكرة أو المبدعة"(١٤٠)؛ فتداخلت المدارس النقدية والأدبية كلها معا، وغابت الحدود الفاصلة بين الشعر والفلسفة، كما غابت بين الشعر والأيديولوجيا، ومن ثم أصبح المعنى الشعري مسألة شخصية مرتبطة بمشاغل الناس الذاتية، وتحكمت هذه الذاتية في تأويل الشعر، فكما أن للشاعر مطلق حق في انتقاء مصادره، فيحق للقارئ أن ينتقي هو الآخر، ولن تلتقي الحريتان على مصادر، ومن ثم تتعدد زوايا التأويل ويختفي "الفهم المشترك" خاصة فيما يتعلق بالمستوردات الثقافية، وعلى قمتها الأساطير التي تم التعامل معها كطائفة من المصطلحات المشتتة، وليس ككل معقد.

لقد تم تقديم إشكالية مصادر الشاعر الحديث، في صورة تهويليه لا تخلو من التضخيم، وتم الربط بين مفردات التجربة الشعرية الحديثة، والمصادر، وإنقاذ الشعر من سقطته بصورة مفتعلة، وساهم جمع من النقاد في تأكيد هذا التهويل، كما في حديثهم عن التفعيلة والرموز والأساطير والتصوير ... إلخ، وقد مرّ زمن ليس بالطويل وتم إهمال هذه المفردات وفي مقدمتها: الرموز والأساطير؛ "أما هذه الرموز فهي نفسها تقريبا الرموز العامة الدالة على الخصب والانبعاث أو رموز البطولة العربية في سمتها الاشتراكية، كالصعاليك وأبي ذر والقرامطة، أو الرموز القمعية كالحجاج وتيمور لنك، ولا بأس من الإشارة في هذا الحيز – إلى أن هذه قد ابتذلت، ليس لأنها قد أصبحت رموزا عامة متداولة بين النصوص الشعرية الحديثة بمعظمها تقريبا، وإنما لأن الوعي الشعري الذي أنتجها كان في الأساس منزاحا إلى حقول غير شعرية"(١٤١).

أما ارتباط الشعر الحر بتراث العالم، فأغلب الظن أنه خدعة لا يقصد من

ورائها إلا إضفاء مسحة من الرهبة على هذا الشعر، فكل الدراسات تشير إلى التراثين الإنجليزي والفرنسي تحديدا – وليس كل تراث العالم – وإلى شعراء معدودين من بين هذين التراثين، وإلى حزمة من الأفكار والرموز متداولة من شاعر لآخر، وهذا ما تؤكده الدراسات المقارنة الحديثة، ولذا يصبح من "التهويل" أن نجد محاولات ربط منجزات قصيدة الشعر الحر العربية بتراث العالم، بزعم أنها "لا تختلف في شكلها وإخراجها الطباعي عن زميلتها الإنجليزية والفرنسية"(١٤٢)، وهذا التهويل يتم تضخيمه من قبل نقاد موثوق بهم، كما في ادعاء د. عز الدين إسماعيل: "قد صارت القصيدة في الشعر الحديث العربي والأوروبي نفسا واحدا أو تكاد"(١٤٣). ويبدو الأمر مزعجا في تبريرات مثل زعم د. غالي شكري: "علينا أن نستورد أحدث منجزات التكنيك الشعري كما نستورد نظريات التربية ومحطات الكهرباء"(١٤٤). ولما كان نقاد الحداثة (عكس ما كان عليه النقاد القدامى) أكثر ترحيبا بالمصادر الأجنبية، وداعين إلى انفتاح غير متحفظ، فقد أدى ذلك إلى غربة النقد، بنفس القدر الذي اغترب به الشعر عن قرائه.

ومن جهة ثانية فإن الملاحظة البارزة، أن شعراء التجربة الحديثة (= الشعر الحر) أقل عدوانية تجاه التراث العربي من الجيل السابق عليهم، إذ يعكس كلامهم تسامحا نظريا وقبولا للتراث العربي، لكنهم يجعلون حرية الانتقاء تتحكم في موقفهم منه، وبالفعل مارس كل الشعراء المحدثين انتقاء رموزهم التراثية، فهل بالفعل يمكن القول بأن شعرهم يمثل امتداد للتراث العربي؟

للإجابة على هذا التساؤل يلزم الوقوف على المضامين المتواصلة والممتدة بين القديم والمحدث، ودراسة "الاهتمام المشترك" بين الشعراء المحدثين وربطه بالتراث، وهذا ما لم يحدث، ومن ثم فالإجابة ظنية، ومن خلال انتقائهم نماذج

من الشعراء العباسيين، وتحديدا الشخصيات القلقة مثل المعري والحلاج وابن عربي ومهيار؛ أو الأشعار التي تعبر عن القلق والشك وفقدان اليقين، فإن هذا الذي اختاروه تم انتقاؤه لوقوعهم تحت تأثير شعراء أجانب، وكان هؤلاء العرب القدامى مجرد وجه لهؤلاء الأجانب، وقد أكد كلام أدونيس والسياب وعبد الصبور هذا، فهم لم يفهموا ولم يتعاطفوا ولم يحبوا الشعراء العرب (وكلهم عباسيون) إلا بوحي من حب شعراء أجانب، وقد سبق نقل من كلام أدونيس بأن فهمه لأبي نواس مستوحى من فهمه لبودلير، وفهمه لأبي تمام مستمد من مالارميه، وفهمه للتجربة الصوفية بإيعاز من رامبو ونرفال، أما الجرجاني فالفضل في فهمه راجع إلى معرفته بالنقد الفرنسي، وهذا يضع هذا "الفهم" على محك التساؤل.

إن "الأريحية" التي يبديها هؤلاء الشعراء نظريا تجاه التراث، يتم تقليصها، كثيرا، على مستوى الممارسة، ومن ثم يظل موقع النموذج التراثي قلقا في تجربة الحداثة، بنفس القدر الذي نجد نده الأوربي يعانيه من التوتر، بسبب غياب "الاتجاه العام" للثقافة العربية الحديثة.

فلقد مرت "الثقافة العربية" بتجربة مماثلة في أول عهدها حين بدأ "الفكر الإسلامي" يتأسس، من خلال انفتاح على ثقافات العالم، خاصة في عصر المأمون، فنقل المسلمون التراث العلمي والفلسفي اليوناني إلى الثقافة العربية، وطوروه واستخدموه "كأداة وآلة منهجية في فهم التراث الإسلامي نفسه وشرحه وتفسيره متجاوزين، على هذا النحو، مرحلة النقل إلى الإضافة والتجديد"[١٤٥]. ومن ثم تقبل العلماء الفكر اليوناني "في جميع مجالات الفكر العربي، حتى في تلك التي كانت فيه المقاومة على أشدها، كالفقه والتشريع وعلوم الدين"[١٤٦]، ومن ثم لم تكن عملية الانفتاح على الفكر الأوروبي "مجرد

مزج أو خليط من الفكر المستورد والفكر الأصلي، وإنما كانت تأصيلا وإثراء للفكر نفسه"(١٤٧).

إن الثقافة العربية لم تخل قط من الرغبة في التجديد، وهو الأمر الذي لم يتأت إلا عن طريق التبادل والحوار مع الثقافات الأخرى، إلا أن ذلك لم يتم لها إلا على أساس من الاختيارات الأساسية؛ ونقصد بها الاختيارات التي تشكل ما يشبه الاتجاه العام لأي ثقافة، أو النبرة الخاصة التي تتميز بها هوية كل ثقافة لها أهميتها وقيمتها التاريخية. على هذا النحو ... فإن الاتجاه السائد في الثقافة العربية مال دائما في العصور السالفة، إلى الحفاظ على ما يميزها ويحفظ عليها أصالتها(١٤٨). وفي ضوء هذه المقولة فإن الانتقائية التي مارسها الشعراء المحدثون، يصعب جمعها تحت اتجاه عام، هذا ما تترتب عليه كل مثيرات التساؤل في تجربة الشعر الحديث.

إن تناول المرجعية هكذا، حلٌّ لإشكالية طرح القضية كما لو كانت صراعا بين تراث محلي وآخر وافد، لكن هذا الحل لا يعني أن ارتباط الشعراء بتراثهم كان مقنعا، وذلك بسبب الانتقائية، وحرية الفهم والتأويل، وحق إسقاط الحاضر على الماضي، وجلب الماضي إلى الحاضر، ومن ثم فإن المضامين التي يقدمها هذا الشعر الحر ليست امتدادا لنفس المضامين التي قدمها شعراء التراث، بل إنها ليست تطويرا لها، فإذا كانت رؤية صلاح عبدالصبور نظريا محكومة بسياج عقلاني مبهر، فإن تجربته الشعرية تبدو "انفلاتا" من أسر هذا التراث الذي استوقفه كثيرا، فالخروج على الشكل والنظام العروضي ليس وحده كل وجوه التمرد، فللشاعر رؤية جديدة في تفسير التراث, وقصيدة القناع أشبه بإعادة قراءة التراث وفق مفاهيم جديدة، وإعادة تأويله ضمن سياق ثقافي جديد، وطبيعة التخييل وفلسفة انتقاء المفردات وبناء الصور، وروح التمرد

الميتافيزيقي، كلها مما يفصم عري ارتباط شعر صلاح عبدالصبور بتراثه، وإن لم يكن الأمر كذلك، فكيف نفهم تعامله مع التراث الديني في حوارية "الموت بينهما". ومنها:

"صوت عظيم":

والضحى

والليل إذا سجى

ما ودعك ربك وما قلى

وللآخرة خير لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى

"صوت واهن":

أين؟

أين عطائي يا رب الكون

ها أنا ذا أتعثر بين البابين

ها أنا ذا أسقط في الما بين

قربت فأعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التسنيم

وأنبت الريحان على الكتفين

ثم منعت:

قنا وقد الجفوة في القلب، ويا حرق العينين

في مللي أتقلب يا رب

أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم

الحدين

أين هداياك؟ فجاءاتك أين؟

أين ملاكك ذو المنقار الذهبي(١٤٩)

الهوامش والإحالات

١- رفاعة رافع الطهطاوي (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) ١٩٣ – دار ابن زيدون – بيروت – ط ١

٢- السابق / ٢٩٢

٣- السابق / ٢٨٢

٤- فرنسيس فتح الله مراش (رحلة باريس) ٨ – بيروت – ١٨٦٧ م

٥- نيقولا فياض (بلاغة العرب والإفرنج) ١٢٤ – المقتطف – مج ٢٤ – ج ٤ – ١٩٠٠ م

٦- السابق

٧- نجيب شاهين (الشعراء المحافظون والشعراء العصريون) ١٢٤ – المقتطف – مج ٢٤ – ج – ٤ – ١٩٠٠

٨- مطران خليل مطران (الكتاب الأمس والكتاب اليوم) المجلة المصرية – ١٩٠٠

٩- خليل مطران (ديوان الخليل) المقدمة صفحة ٥ – مطبوعات دار الهلال ١٩٤٩ – القاهرة.

١٠- سليمان البستاني (إلياذة هوميروس) ج – ١ / ١٧١ – دار إحياء التراث العربي – لبنان

١١- السابق / ١٩٢ وما بعدها.

١٢- عباس محمود العقاد (مجلة المجلة) العدد ٦٣ صفحة ٢٧

١٣- عباس محمود العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) ١٩٢ – مطبعة حجازي – القاهرة – ١٩٣٧

١٤- عبدالرحمن شكري (مجلة المقتطف) ٣٤ – عدد يونيو ١٩٣٩ م.

١٥- انظر: محمد سليمان أشرف (تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي) ١٥٢ – البلاغ – أول سبتمبر – ١٩٣٤

١٦- نقلا عن: د. عبدالعزيز الدسوقي (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث) ١٥٣ – مطبوعات معهد الدراسات العربية – ١٩٦٠

١٧- صالح جودت (ناجي: حياته وشعره ٩٩٥) – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – ١٩٦٠

١٨- العقاد، مقدمة ديوان لآلئ الأفكار ضمن (ديوان عبدالرحمن شكري) جمع نقولا يوسف: ص ١٠٥ – الإسكندرية – ١٩٦٠.

١٩- عباس العقاد (الطبع والتقليد في الشعر العصري) مقدمة ديوان المازني – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – القاهرة – ١٩٦١.

٢٠- أبو القاسم الشابي (الخيال الشعري عند العرب) ٣٨ وما بعدها. ط ٢ – تونس ١٩٨٣.

٢١- ريتا عوض (الكتابة الشعرية والتراث) ٢٠٣ – فصول – المجلد الخامس عشر – العدد الثاني – ١٩٩٦.

٢٢- أبو القاسم محمد كرو (الشابي: حياته وشعره) ٣٤ – منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت – ط ٣ – ١٩٦٠.

٢٣- انظر المرجع السبق من ص ٣٠ إلى ص ٣٨

٢٤- عبدالرحمن شكري (رأي في الشعر الحديث) ٥٤٩ – المقتطف مايو ١٩٣٩.

٢٥- إلياس أبو شبكة (روابط الفكر والروح) ١١٨ ط ٢ ١٩٤٥ منشورات دار المكشوف.

٢٦- السابق

٢٧- عباس العقاد (قصائد ومقطوعات) ٣١ – دار العودة – بيروت – ١٩٨٢

٢٨- السابق / ١٧

٢٩- أحمد أمين (النقد الأدبي) ٤٦ لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٥٢

٣٠- انظر د. محمد زغلول سلام (النقد الأدبي الحديث) ١٣٠ – منشأة المعارف بالإسكندرية – ١٩٨١.

٣١- د. محمود الربيعي (قراءة الشعر) – ٨٥ دار الثقافة ١٩٨٤

٣٢- راجع مقدمة ديوانه عابر سبيل ضمن (خمسة دواوين للعقاد) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة.

٣٣- د. محمود الربيعي (قراءة الشعر) ٨٤

٣٤- راجع هذا النقد في مجلة أبولو بتاريخ ١ – ٦ – ١٩٣٣ تحت باب (ثمار المطابع)

٣٥- محمد عبد المعطي الهمشري (اتفاقات لا مفارقات في نقد العقاد) أبولو – مارس – ١٩٣٣

٣٦- أبولو ٣ أغسطس ١٩٣٣

٣٧- أبولو ١ – ٨ – ١٩٣٣

٣٨- أبولو ١/ ٩ / ١٩٣٣

٣٩- إسماعيل نجاتي (العقاد في الميزان) أبولو ١٩٣٣

٤٠- أبولو ١ / ١٠ / ١٩٣٣

٤١- راجع عدد أبولو الصادر في ٢ / ٧ / ١٩٣٤ وكذلك الصادر في شهر سبتمبر من نفس العام.

٤٢- د. محمد سعيد فشوان (مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث) ٤٠ – دار المعارف ١٩٨٢.

٤٣- راجع الملاحظات التي أبداها في تقديمه لديوان السباب المجلد الأول ص ١٠٩ وما بعدها – دار العودة بيروت ١٩٨٢

٤٤- راجع مقال: ماهر شفيق فريد (أثرت . س . إليوت في الأدب العربي الحديث) فصول – المجلد الثاني – ١٩٨١

٤٥- يشير صموئيل موريه في كتابه (الشعر العربي الحديث) إلى أن إليوت قطع علاقة الشعر العربي الحديث (الحر) بالتراث نهائيا، انظر: S. Morreh (Modern Arabic Poetry) 216 – Leiden. E. J. Bill. 1978

٤٦- انظر: صلاح عبدالصبور (حياتي في الشعر) ضمن ديوانه الصادر عن الهيئة المصرية

العامة للكتاب ١٩٩٣، والبياتي (تجربتي الشعرية) ضمن ديوانه الصادر عن دار العودة – بيروت – ١٩٧٩

٤٧- S. Morreh (Modern Arabic Poetry) 217

٤٨- انظر ت. س إليوت (الأرض اليباب) ترجمة ودراسة د. عبد الواحد لؤلؤة – بيروت – ١٩٩٥

٤٩- انظر: باختين (المبدأ الحواري) ترجمة فخري قسطنطين. الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٤

٥٠- راجع دراسة جادة عنه ضمن كتاب أحمد المديني (في أصول الخطاب النقدي الجديد) بغداد – ١٩٨٧

٥١- أدونيس (مجلة أدب) ٨٢ – خريف ١٩٦٢

٥٢- T. S. Eliot (selected pros) 22 – London – 1965

٥٣- Northrop Frye (Anatomy of Criticism) 97. Princeton, 1957

٥٤- أدونيس (صدمة الحداثة) ١٤٩ وما بعدها – بيروت – ١٩٧٨

٥٥- السابق / ٢٢٩

٥٦- السابق / ١٣٣

٥٧- ريتا عوض (الكتابة الشعرية والتراث) ٢٠٢ فصول.

٥٨- الشابي (الخيال الشعري عند العرب) ١٠٣

٥٩- ديوان صلاح عبدالصبور ص ٧و ٨و ٩ باختصار شديد – القاهرة – ١٩٩٣

٦٠- السابق / ٢٧

٦١- السابق / ١٣٨

٦٢- السابق / ١٤٢

٦٣- السابق / ١٥٩

٦٤- بلند الحيدري (مداخل إلى الشعر العراقي الحديث) ٦٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٧

٦٥- السابق / ٦٦

٦٦- انظر (تجربتي في الشعر) فصول مج ٢ ع ١ – ١٩٨١ وهي نص المحاضرة التي ألقاها ١٩٧٩ وفيها إشارات مؤكدة إلى ربط التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية.

٦٧- البياتي (ديوان البياتي) ج ٢ / ١٧ دار العودة – بيروت – ١٩٧٩
٦٨- عبدالنبي اصطيف (خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث) ١٨٧ – فصول – مج ١٥ – ع ٢ – ١٩٩٦
٦٩- ديوان البياتي ج ٢ / ١٩١
٧٠- ديوان البياتي ج ٢ / ٣٥
٧١- ديوان البياتي ج ١ / ٣٢٠
٧٢- مُحَمَّد علي أحمد (روائع الأدب العربي) ١٢٣ دار المنتدى – ١٩٩٢
٧٣- ديوان البياتي ج ٢ / ١٧٥
٧٤- ديوان البياتي ج ٢ / ١٩٩
٧٥- ديوان البياتي ج ١ / ١٤٨
٧٦- ديوان البياتي ج ٢ / ٣٧٧
٧٧- ديوان البياتي ج ٢ / ٤٣
٧٨- ديوان البياتي ج ٢ / ٣٣
٧٩- المعري (شروح سقط الزند) ج – ١ / ٤٢٩ – مطبعة دار الكتب المصرية – ١٩٤٥
٨٠- ديوان البياتي ج ٢ / ١٧٩
٨١- ديوان البياتي ج ٢ / ٢٣١
٨٢- ديوان البياتي ج ٢ / ٢٩
٨٣- ديوان البياتي ج ٢ / ٩٠
٨٤- د. غازي القصيبي (الغزو الثقافي في مقالات أخرى) ٣٨. بيروت – ١٩٩٧
٨٥- جهاد فاضل (أدباء عرب معاصرون) ١٧٨ – دار الشروق – القاهرة – ٢٠٠٠
٨٦- سامي مهدي (أفق الحداثة وحداثة النمط) ١٩٨ وما بعدها – بغداد – ١٩٩٨
٨٧- أدونيس (الشعرية العربية) ٨٦ دار الكتاب المصري اللبناني د. ت
٨٨- ريتا عوض (الكتابة العشرية والتراث) ٢٠١ – فصول
٨٩- أدونيس (صدمة الحداثة) ٢٥٨
٩٠- د. عبد الواحد لؤلؤة (من قضايا الشعر العربي المعاصر: التناص مع الشعر الغربي) ٢٣، ٢٢ من مجلة الوحدة – العدد ٨٢ لعام ١٩٩١ – المغرب

٩١- السابق / ٢٣. ومقال د. صلاح نيازي منشور في مجلة الناقد ٦٣ العدد الأول – تموز – ١٩٩٨ –

٩٢- علي أحمد الشرع (ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس) ١٠٦ – فصول – مج ٧ – ع ١ – ١٩٨٧

٩٣- السابق / ١٠٧

٩٤- أدونيس (المسرح والمرايا) الأعمال الكاملة – مج ٢ / ٣٧٠ – دار العودة – بيروت – ١٩٧١

٩٥- السابق / ٣٩٣

٩٦- السابق / ٣٩٣

٩٧- السابق / ٥٠٢

٩٨- أدونيس (كتاب التحولات) ٩ ضمن الأعمال الكاملة – المجلد الثاني.

٩٩- على الشرع (ملامح الأورفية في شعر أدونيس) ١٠٧ و١٠٨ – فصول

١٠٠- لمراجعة تفاصيل أورفيوس ينظر: أوفيد (مسخ الكائنات) ترجمة وقدم له د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ – وأشير إلى أن "تقطيع أوصال أورفيوس" عنوان كتاب لإيهاب حسن، يوحي بأن "أوصال أورفيوس" لها قيمة رمزية، بعد أن ارتضى تمزيق أوصاله ليتحول إلى نغم من قيثارة بلا أوتار، وثمة عرض لهذا الكتاب قدمه ماهر شفيق فريد في مجلة إبداع عدد نوفمبر ١٩٩٢

١٠١- ماهر شفيق فريد (تقطيع أوصال أورفيوس) ١٩ – إبداع – نوفمبر – ١٩٩٢

١٠٢- أدونيس (الأعمال الكاملة) ١٩٢ –كتاب التحولات

١٠٣- د. مسلم شجاع العاني (قراءة في الأدب والنقد) ٦٥ – اتحاد الكتاب العرب – ٢٠٠٠ – دمشق

١٠٤- على الشرع (التفكيكية والنقاد الحداثيون) ٢١٢ وما بعدها – مجلة دراسات – المجلد الأول – العدد الثالث – ١٩٨٩

١٠٥- د. مسلم شجاع العاني (قراءة في الأدب والنقد) ٦٦

١٠٦- انظر: عيسى بلاطة (بدر شاكر السياب: حياته وشعره) دار النهار للنشر – ط ٢ – ١٩٨١ – بيروت.

١٠٧- السابق / ٨٣ – وهذا جزء من رسالة بعث بها سليمان العيسى إلى المؤلف كما يشير.

١٠٨- السابق / ٣٨

١٠٩- داود سلوم (الأدب المعاصر في العراق من ١٩٣٨ إلى ١٩٦٠) ٢٤٥ بغداد – ١٩٦٢

١١٠- السياب (أساطير) ٩٣ النجف – ١٩٥٠

١١١- عيسى بلاطة (بدر شاكر السياب: حياته وشعره) ٤٤

١١٢- يمكن الرجوع في ذلك إلى

أ محيي الدين إسماعيل (ملامح من الشعر العراقي الحديث) ٤٩ – ٥٧ مجلة الآداب بيروت –كانون الثاني ١٩٥٥.

ب جلال الخياط (الأسطورة والكائن الخرافي) ١٠ – ١١ مجلة الآداب بيروت كانون الثاني ١٩٦٧

ج مطاع صفدي (الثوري والعربي الثوري) ٦١ – دار الطليعة – بيروت – ١٩٦١

١١٣- ماجد السامرائي (أطياف السياب العراقية .. واقعا وأسطورة) الحياة ٢٣ / ١٢ / ٢٠٠٤

١١٤- عبدالواحد لؤلؤة (من قضايا الشعر العربي المعاصر) ١٧ الوحدة أغسطس ١٩٩١

١١٥- السابق / ١٨

١١٦- بنت الشاطئ (الناس في بلادي) ٥٧ – مجلة الأدب – يوليو – ١٩٥٧

١١٧- د. مُحَمّد عناني (صانع الحساسية الجديدة في مصر) الأخبار ٢٧ يوليو ١٩٨٠

١١٨- ماهر شفيق فريد (من الإبحار في الذاكرة إلى الكتابة على وجه الريح) مجلة الثقافة عدد أغسطس ١٩٨٠

١١٩- صلاح عبدالصبور (مسافر ليل والأميرة تنتظر) ٦٢ ط ٣ دار الشروق ١٩٨١ القاهرة

١٢٠- نانسي سلامة (تأثير أيونسكو على صلاح عبدالصبور في مسرحية مسافر ليل) ١٤٩ فصول مج ٢ ع ١ ١٩٨١

١٢١- عصام بهي (استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبدالصبور) ١٣٩ فصول مج ٢ ع ١ ١٩٨١

١٢٢- عبدالحميد إبراهيم (جريمة قتل بين إليوت وعبدالصبور) ٢٠٣ – فصول – مج ٣ – ع ٤ – ١٩٨٣

١٢٣- عبدالجبار داود البصري (نازك الملائكة: الشعر والنظرية) ٢٠٣ وما بعدها – وزارة الإعلام – بغداد العراق – ١٩٧١

١٢٤- د. سلمان داود الواسطي (المؤثرات الأجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠) ٤٣ وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٩٥

١٢٥- منشورة ضمن كتاب نازك (سيكولوجية الشعر)

١٢٦- د. سلمان داود الواسطي (المؤثرات الأجنبية في شعر نازك) ٤٧

١٢٧- نازك الملائكة (الأعمال الكاملة) ج – ١ / ٦ ط ٢ – بيروت – ١٩٨١

١٢٨- السابق / ٦٠

١٢٩- ديوان نازك الملائكة – الجزء الأول / ٥٦٦ – دار العودة – بيروت – ط ٢ – ١٩٨١

١٣٠- انظر القصيدة وتعليقا في مقال د. شكري محمد عياد (انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر) ٧١ عالم الفكر – الكويت – عدد ١٩٨٨ م.

١٣١- لمراجعة نبذة عن شعراء مدرسة المقابر، انظر د. سلمان الواسطي (المؤثرات الأجنبية في شعر نازك) بغداد – ١٩٩٥

١٣٢- إيليا أبو ماضي (الجداول) ٢٥ – المطبعة العلمية – النجف – بدون تاريخ

١٣٣- نازك (الديوان) ١ / ٢٩

١٣٤- عمر الخيام (رباعيات الخيام المصورة) ١١١ – ترجمة أحمد الصافي النجفي – دار إحياء التراث – بيروت – بدون تاريخ.

١٣٥- نازك الملائكة (عاشقة الليل) ٢١٦ – دار العودة – ط ٢ – بيروت – ١٩٧١

١٣٦- نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) ٣٤٦ وما بعدها – بيروت – دار العلم للملايين – ط ٥ – ١٩٧٨

١٣٧- خالد مصطفى (تعاليم نازك الملائكة الأخيرة) ٨٨ – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٥

١٣٨- ماجد السامرائي (قضايا الشعر المعاصر في منظور النقد الأدبي: تقاطعات الوعي التجديدي) ٩٣ – بغداد – ١٩٩٥

١٣٩- عبدالجبار البصري (تطور البنية الإيقاعية في شعر نازك) بغداد – ١٩٩٥

١٤٠- د. مُحَمَّد فتوح أحمد (الحداثة من منظور اصطفائي) ٧٨ – فصول – مج ٤ – ع ٣ – ١٩٨٣

١٤١- د. سعد الدين كليب (جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث) ٤٢ – الوحدة – السنة السابعة – العدد ٨٢ – ١٩٩١ – المغرب

١٤٢- كمال خير بك (حركة الحداثة في الشعر العربي) ٢٧٠ – ط ١ – ١٩٨٣ – دار الشرق – بيروت.

١٤٣- د. عز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر) ٦٣ – ط ١ – ١٩٦٧ – دار الكاتب للطباعة والنشر

١٤٤- د. غالي شكري (شعرنا الحديث إلى أين) ٢١ – ط ١ – ١٩٨٥ – دار المعارف – القاهرة.

١٤٥- مُحَمَّد الكردي (الترجمة وحركة المثاقفة في العالم العربي) ٣٠٦ – فصول العدد ٦٤ – صيف ٢٠٠٤

١٤٦- عبدالرحمن بدوي (أثر الفلسفة اليونانية على الأدب العربي) ١٢٢ – باريس – ٢٠٠١

١٤٧- مُحَمَّد علي الكردي (الترجمة وحركة الثقافة في العالم العربي) ٣٠٩ – فصول

١٤٨- السابق / ٣١٠ فصول

١٤٩- ديوان صلاح عبدالصبور / ٦٠٧

الفصل الثاني

تحليل سيميولوجي لقصيدة الحزن

كان ظهور دي سوسير إيذانا بتحول الدراسات الإنسانية باتجاه العلمية، ومنها الأدب، الذي بدا كما لو كانت دراسته تتجه إلى جهة العلم متخلية عن كونها "فنا". وظهر ذلك بجلاء مع مذاهب تبحث عن بنيات ثابتة للكيان الأدبي لا تكون خاضعة لتأويل متلقيه. في نفس الوقت اتجه فريق إلى جهة المتلقي لبحث دوافعه، ورؤاه، وكيفية تعامله مع النص، وظهر ذلك من خلال نظريات تمتلك تصورا متكاملا، وهذان ضدان، أولهما يبحث عن صبغة علمية تجريبية، والثاني يبحث عن الفردية؛ وحاول الضدان هذان صياغة منطقهما بصورة جمالية وفكرية عالية من منظور فلسفي جدلي؛ وبين هذين الضدين تقبع السيميولوجيا، إذ تتأسس فيها خطوط تشدها باتجاه الصبغة التجريبية، وفي نفس اللحظة تفتح بابا للتأويل لا تحده ضوابط، ومن خلال هذه الازدواجية، تدفع السميولوجيا بدرس الأدب إلى اتجاه جمالي ديالكتيكي.

وفيما يتعلق بالدراسات النقدية المتعرضة للمناهج الحديثة، يلمح الدارس وضعية عامة، وهي اهتمام بالدراسات التنظيرية، فكل مدرسة يمكن الولوج إليها من عدة مدارج، ويمكن ربطها بفلسفات، وشدها إلى أيدلوجيات، وبناء نسق فكري ثقافي قابل للنقض وإعادة تشييده من جديد، وهذا إغراء ثقافي يدفع بالقارئ إلى ما لا نهاية لمتابعة هذا الزخم الثقافي، وهذا الثراء الفكري، وفي نفس اللحظة، إذا انتقلنا إلى الوجهة التنفيذية لتلك المشروعات الثقافية التي تروج لها

تلك الدراسات الجادة والمتجهمة أحيانا، نجد انصرافا شبه متعمد عن ولوج عالم التجربة، فتظل هذه الطروحات حبيسة تصورات ذهنية.

ومن أشد التجارب النقدية لفتا للنظر على اختلاف التناسب بين الجانبين: التنظيري والتطبيقي، في زعمي، تأتي السيميولوجيا، وهذا ما دفع بنا إلى طرح محاولة تطبيقية لأفكار جادة وذات نسق فكري مكتمل على نص شعري لفت انتباه القراء، وله تأثير في عدة نصوص أتت بعده، والنص لشاعر معدود علامة على الشعرية العربية الحديثة.

وتبدو السيميولوجيا نفسها مربكة، بدءا من المصطلح ذاته، فهو مربك في "لغاته" التي انتقل منها إلى العربية، وفي "بدائل" ترجمته، ففي أشهر مصطلحين يتناولان هذا المجال نجد: **Semiotics** و **Semiology** بالإنجليزية و: **Semiologie** و **Semiotique** و **Semanalyse** و **Semasiologie** و**Semeiologi** باللغة الفرنسية(١). والدراسات التي حاولت رد هذه المصطلحات إلى أصل يوناني توحي بالصعوبة، وعدم التيقن، وهو نفس ما نجده في مقترحات ترجمته إلى العربية؛ إذ نقع على: سيميولوجيا، وسيميائيات، وسيميائية، وسيموية، وسيميوتيكا، وسيميوطيقا، وعلم العلامات، والسيميائية، وسيمياء، وعلم الدلائل، وعدة ألفاظ أخرى غيرها، اقترحها نفر كثيرون، بدائل لترجمة المصطلحات الأجنبية، وفي أحيان نجد الكاتب يستخدم عدة بدائل في أعماله، تبعا لتطوره الفكري(٢)، وأحيانا في نفس المؤلف(٣) وهذا كثير.

وأيا كان ظاهر الخلاف، إلا أن جوهر ما تدور حوله هذه الألفاظ واحد، وهو درس حياة الدلائل والعلامات داخل النسق، بغية الكشف عن المعاني وكيفية صياغتها(٤). وفي دائرة المعارف البريطانية، فإن السيميولوجي أو السيميوطيقا: دراسة الإشارات والسلوك المستخدم للإشارات، ولا سيما في

اللغة[٥] وذهب إيكو **U Eco** إلى أن المراد بالسيميولوجيا هو النظرية العامة للدلالة[٦]. وهو ما رفضه بول ريكور، الذي رأى أن فرقا جوهريا يميز السيميولوجيا عن علم الدلالة، إذ قرر أن الأولى تعني علاقة داخل اللغة **Intra Linguistics**، بينما يدور علم الدلالة حول البحث عن العلاقات بين العلامات[٧].

وتبدو السيميولوجيا أكبر من طموح مشروع نظري لدراسة الدلالة، إذ تبدو وكأنها تحاول تأسيس دلالة جديدة، بعد أن حولت كل مفردات العالم إلى "علامات" وكل علامة بإمكانها أن تحيل إلى مدلول، وفي انتظار المؤول الذي يفك علامات هذا الوجود اللامتناهية في التوالد، وذلك باستثمار كل الأركيولوجيا الثقافية، السابقة عليها، فإذا كانت الشعرية تتنوع بتنوع المستويات لخرق قانون اللغة العادية[٨]، وكان علم الدلالة مهتما برصد وضبط توليد المعنى من ارتباط الدال بمدلوله بطريقة اعتباطية، كما قال دي سوسير فإن السيميولوجيا تذهب أبعد من هذا، لقد انطلق بيرس من السيميوزة **Semiosis** (الصيرورة) كنقطة انطلاق لبحث الدلالة، وإذا كانت الدلالة عند دي سوسير نتيجة التقاء عفوي بين الدال ومدلوله، فإن السيميوزة تحوي ثلاثة عوامل (الممثل، والموضوع، والمؤول)، وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للغة محددة بقوانين القواعد، والوحدات اللسانية[٩]. كما عرفها بيير جيرون، بأنها علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، كاللغة وأنظمة الإشارات والتعليمات، ... الخ، فإن هذا يجعل اللغة مجرد جزء من السيميولوجيا[١٠]، وبالتالي فإن التحليل السيميولوجي، فيما هو مشترك بين المؤسسين لهذا العلم (دي سوسير وبيرس) هو عبارة عن بيان شبكة من العلاقات تستهدف دراسة أوجه النشاطات والفعاليات الإنسانية في مظاهرها الدلالية، اللسانية وغير اللسانية)[١١]، وذلك

بالاعتماد على ميراث فلسفي يبدأ من تراث أفلاطون (٣٢٢ ق. م) وانتهاء بماركس ودور كايم، كما أشار إلى ذلك تودوروف[١٢]، أما ما يفترق فيه المؤسسان، فهو تأكيد دي سوسير بشكل كبير على أهمية العلامة داخل نظامها في النص، دون الارتباط بعالم المرجعية خارج النص، ودرس اللغة من خلال وصفها نظاما أجزاؤه مرتبطة فيما بينها، في حين أكد بيرس على أهمية العلامة في علاقتها بعوالم ثلاثة: (عالم الممكنات – المقولة الأولانية) و(عالم الموجودات – المقولة الثانيانية) و(عالم الواجبات –المقولة الثالثانية)، وقد استمد بيرس هذه المقولات من مقولات الظاهراتية، (فلسفة الكائن، ومقولة الوجود، ومحاولة الفكر لتفسير الظواهر)[١٣].

إن توسيع مفهوم الدلالة وجعله مستمدا من خارج اللغة، دفع بكبار المنظرين إلى تقبل إمكانية بتر الدلالة، وزخرفتها، فقد ذهب جاكوبسون إلى أن الأدب وسط يبدو فيه الدال كلغة خاصة لا تحتاج إلى مدلول، إنه فن الدوال المحض لا فن المدلولات[١٤]. ونفس الفكرة ينادي بها بارت[١٥]، ويبدو من دَرْسِ الشكلانيين أنهم يتعاملون مع لغة الشعر كأنها لغة دوال فقط بلا مدلولات[١٦]. وذهب جاكوبسون في مقال "ما الشعر؟" إلى أن جوهر الشعر يتميز ببنية ولغة خاصتين لا يقومان على وظيفة التوصيل التقليدية التي اعتاد عليها الشعر في مراحله السابقة.

وفي كل الأحوال فإن جوهر الألفاظ الدالة هو اللفظة اللاتينية: (**Signe** = علامة) في المجال اللغوي، وعليها تدخل عدة لواحق هي التي أنبتت الخلاف المصطلحي، والعلامة في المجال اللغوي من اعتبار اللفظ يمثل شيئا آخر يستدعيه، باعتباره بديلا عنه، وعلى هذه الأساس فالعلامات دالات على الأفكار[١٧]. وذهب دي سوسير إلى أن العلامة نتاج اتحاد الدال والمدلول، أو

كما قال جريماس: إنها شيء يمثل شيئا آخر[18]. وهو نفس ما ذهب إليه الدكتور عبد السلام المسدي الذي اعتبر اللغة مجموعة علامات يمكن إدراكها بالحواس المعروفة، وأكد على أن العلامات هي حوادث وأشياء توجه الانتباه إلى حوادث وأشياء أخرى[19].

أما المصلح: سميوطيقا أم سيميولوجيا؟.

وإذ نقع على هذين اللفظين دالين على المجال السيميولوجي، يتنازعانه، ويحاول جمع من الدراسين التوفيق بينهما، بترسيم كل من دي سوسير وبيرس مرجعين، يتأول المصطلح إليهما، فيصبح، كما يقوم بسام بركة: السيميولوجي ولاء للمذهب السوسيري والنموذج الأوروبي، والسيميوطيقي ولاء لبيرس والنموذج السائد في أمريكا الشمالية[20].

وهذا الكلام على وفائه إلا أنه يهمل عن قصد الخوض في مجاهيل الفروق بين النموذجين: الأوروبي (ويمثله في نضجه: جريماس) والأمريكي (ويمثله: بيرس). إذ يركز بيرس على المنطق والدلالة، فمعظم أعماله تدور حوله تطور أنواع السيمياء، كإيضاح الفروق بين الأيقونة والرمز والإشارة، أما المدرسة الأوروبية، كما يمثلها جريماس، فإنها تنطلق من العلاقة بين السيماوات والطريقة التي تستخدمها في إنتاج الدلالة في نص معين أو خطاب ما. واهتمامها لا يقتصر على إيضاح النظريات بل يشمل تطبيقها كأدوات موضعية للتحليل النصي، وهذا ما يعطي النموذج الأوروبي مساحة أوسع من الانتشار والتطبيق، ومن هذا المنطلق فإن السيميولوجيا طبقا للنموذج الأوربي كما يقول عابد خازندار تفترض وجود بني كونية عامة تتأسس وتنهض عليها الدلالة، وهذه البني قابلة للتمثل في شكل نماذج، وللتطبيق بصورة عكسية على أي مادة دلالية من أجل حل شفرتها والتعرف على تأثيرها الدلالي، على أن اهتمامها

بالبني لا يعني أنها مرادفة للبنيوية، فالسيميولوجيا في الحقيقة تستهدف غاية أوسع من ذلك، فالنظرية تعني بالكشف عن تولد الدلالة: أي دلالة، وليست دلالة الكلمات فحسب، بل الدلالة في كل أطوارها وأبعادها، والسيميوطيقا تحيط بكل الأنظمة والنماذج الدلالية فضلا عن الممارسات الاجتماعية والإجراءات الدلالية(٢١).

ولا تكتمل الصورة إلا بالجمع بين النموذجين، فهما "تخطيطان" لمنهجية دراسية بل إن الأمر يبدو أبعد من هذا، فيرى القائمون بالدراسات السيميولوجية، إن مطمح السيميولوجيا يهدف إلى تأويل العالم كله، وكل علاماته، وكشف آليات عمل الدلالة، ليس من خلال أنساق اللغة، بل من خلال "علامات العالم" أو ما أسماه عابد خازندار: التدليل ولا يتأتى هذا إلا بانفتاح الحقل السيميولوجي على كل الأدوات المعرفية، من كافة المجالات، ما دامت تساهم في كشف "البنية الدلالية للعالم" كما يقول جريماس(٢٢) وفي هذا يكمن سر إصرار كبار السيميولوجيين، كما هو عند مُحَمَّد مفتاح، وعبدالملك مرتض، على الإفادة من كل منجزات العلوم من لدن أفلاطون وحتى اليوم، (برغم وجود من يعترض بحجة احترام التخصص وعدم إذابة الحواجز بين الميادين المعرفية)(٢٣).

وبالعودة إلى النص موضع الدراسة، والأخذ في الاعتبار ما يؤكد عليه النقاد من ان السيميولوجيا اتجاه نحو البنية الجوانية للنص، وذلك من خلال تشريح بنياته الداخلية، بحثا عن علامات النص، وهذه العلامات لا يقود إليها سوى النص ذاته، ومن خلال جمع كل هذه البنيات تحت قانون واحد مستمد من البنية النووية للنص، يمكن تلمس سبيل صياغة المعاني التي يوحى بها النص، مما يقطع بأن عملية البنيات ليست إلا إجراء شكليا لغرض الدراسة، وهذا في

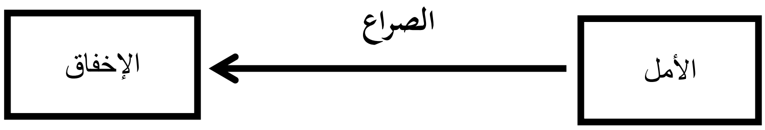
النهاية يقفنا على افتراضية تعدد القراءات والدراسات، الدائرة حول ذات النصوص، لأن اكتشاف أبنية النص أمر يخضع للتفاوت، وكذلك تأويل هذه البنيات، وإذا أثبت النص مقدرة على التجاوب مع قراءات متعددة، كان ذلك إشارة إلى جودته، فمن سمات جودة النص انفتاحه الدلالي على آفاق أوسع بحيث يصير الفضاء الدلالي للنص قابلا للإمساك به في عدة صور، مما يعطي المجال لإثراء تأويله، وهذا ما يمنح النصوص صفة قابلية التجدد المستمر، ومن خلال جمع كل هذه القراءات نحصل على القراءة الكاملة، التي ستظل باستمرار في حاجة إلى إعادة قراءة، بحسب دريدا.

والمعنى النووي في قصيدة "الحزن" هو فكرة الحزن، والحزن هو البنية الخارجية الحاضنة لعدة بنيات تتأرجح بين طرفين متباعدين:

١- الأمل

٢- الإخفاق

ويتم وصل هذين الطرفين معا من خلال عملية صراع نفسي، ومعاناة يعرضها الشاعر بمرارة، ويمكن تصوير هذه البنية في هذه الخطاطة:



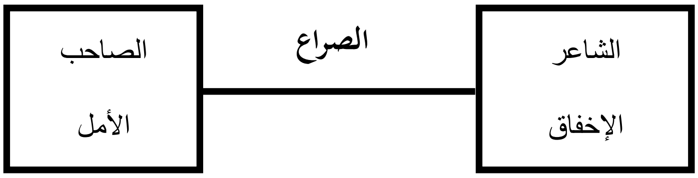
إن السميولوجيا تعتبر النص، أي نص، وحدة مستقلة، وبدلا من الانطلاق من الأفكار / دلالات خارجة عن النص ومحاولة إظهار أنها تعبر عنه، فإن التحليل السيميولوجي ينطلق من اللغة الفعلية للنص والبنى التي يتكون منها، من أجل إيضاح الطريقة التي تنشأ منها الدلالات، وفي نفس الوقت التعرف على ماهية هذه الدلالات، ما تتحول معه إلى وسيلة استكشاف[٢٤].

ومن منطلق سيميولوجي، فإن البنية الخارجية، التي تحوي النص كاملا، يمكن تفكيكها بحيث تظهر في هيئة تشكلات عدة، هي استحضار دائم لثنائية الأمل والإخفاق، وأول شكل هو:

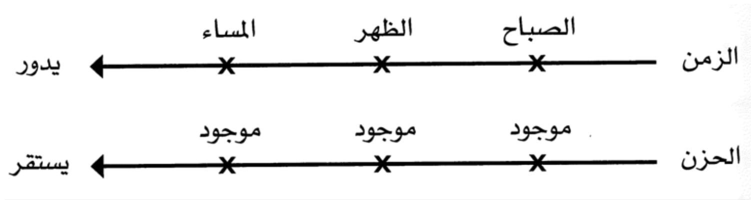
١- البنية الشعورية

تهدف السيميولوجيا إلى استقراء النظام الدلالي وفقا لوحدة أكبر من الجملة، وهي الخطاب الذي لا يستنتج منه فائدة بمجرد ضم الوحدات الصغرى المكونة له، وإنما يتم استخلاصه جملة وفي كليته كوحدة كبرى، تتآلف من كلية الأنساق المختلفة[٢٥].

وأول وحدة هي البنية الشعورية، وهذا ما يضع الشاعر قارئه فيه منذ البداية، وذلك باستلهام السمة التقليدية المتفق عليها في النصوص القديمة، (وبلغة السيميولوجيا هنا تشاكل مع التراث)، حيث نداء الرفيق والصحب في المطالع التراثية، وما يعنيه هذا النداء قديما من أن الشاعر في أزمة نفسية، ولا يترك الشاعر قراءه يخمنون أزمته، بل يضعها أمامهم بصيغة تقريرية خبرية، ومباشرة: إني حزين، ونداء الشاعر صاحبه الغرض منه الاحتماء به، أو طلب العون النفسي، وهو ما يدفع إلى الظن بأن هذا الصاحب نقيض الشاعر في الانفعال، وانه غير حزين، على الأقل، فنقع على انفعالين متضادين منذ بدء النص: الأول يمثله الشاعر، وهو انفعال الحزن، والثاني يمثله صاحبه وهو عدم الحزن، أو السعادة (وهذا تباين في الانفعال). فإذا افترضنا أن الشاعر بمشاعره السلبية يمثل محور الإخفاق، وأن الصاحب يمثل محور الأمل، ففي هذه الحالة يمكن تعديل الخطاطة إلى:

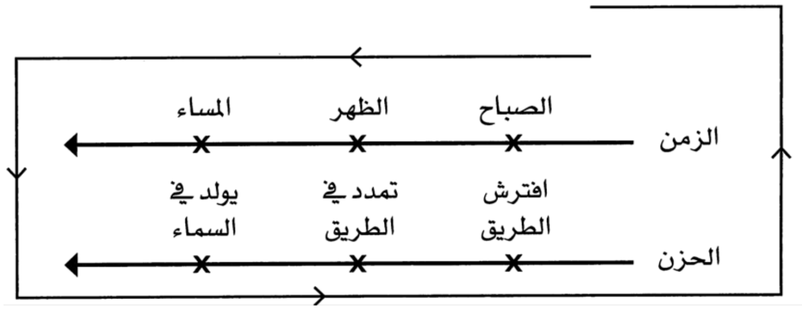


وفي محاولة لإضفاء مسحة الديمومة على الحزن، ينتقل الشاعر إلى علامات زمنية، فهو حزين في "الصباح" ومرور النهار وأحداثه الجارية لم يخفف عنه وطأة الشعور بالحزن "بعد الظهر" فلازمه الحزن حتى "المساء". وهذا معناه أن حدة الصراع ذات طبيعة أبدية، ممتدة مع الزمن، وإذا كان المؤمل فيه أن مرور الوقت سيغير من انفعالات الشاعر، فإن الشاعر يسد علينا الطريق، حتى لا نظن إمكانية زوال هذا الشعور عنه.



وفي هذا إشارة إلى البنية المكانية والزمانية للحزن، فالمساء زمن ولادته، وأقانيم الليل والنهار زمن ترعرعه، وهذا يحدث في "المدينة"، اليوم، زمن الحكي، وإذا كان للقارئ أن يعيد تأويل الشفرات بحثا عن الإيحاء الشعري الكامن وراء الخطاب(٢٦)؛ فلنا أن نقول إن الشاعر أراد أن يثبت لدينا الشعور بوطأة القهر الذي يفرضه "الحزن" على مشاعر أهل "المدينة"، والشاعر ممثل لهم فثمة تأكيد على استقرار الحزن وانه ليس حالة طارئة، بل حالة متلبسة بمشهد مكاني وزماني، وبالتالي فمرور الزمن وهذا عكس ما هو شائع لا يضعف من تأثير هذا الحزن، (وهذا تباين مع الثقافة العامة)، وإلى هذا يذهب الشاعر في توزيع مقوم الحزن على مقاطع النص المتبقية، هكذا:

في المقطع الثاني يعلن: "الحزن يولد في المساء"، وفي المقطع الثالث يعلن أن "الحزن تمدد في المدينة"، وفي المقطع الرابع نجد "الحزن يفترش الطريق"، وهي نفس الصورة التي ينهي بها المقطع الخامس والأخير، وهذا معناه أن الحزن آخذ في ازدياد، فهو ولد، وتمدد، وافترش، (وفي هذا تناص معنوي مع صورة الليل الشهيرة التي قدمها أمرؤ القيس في معلقته). ويمكن رسم تخطيط يمثل هذه الدائرة المغلقة للحزن، على هذا الشكل البسيط:



ويمكن عزل الإشارات الدالة، بصورة أو بأخرى على المشاعر الإيجابية، في النص، كما في: "الصباح، ابتسمت، ينير، لعبت، ضحكت، يولد، الرضا، أمنية، ابتسم، مصباح، أفراح، بشراه". وهذه فقط هي الألفاظ التي يمكن أن تدفع بالمشاعر باتجاه إيجابي، ولكن وضعها ضمن بنية النص يجردها من الإيجابية، فالصباح طلع ولم يبتسم الشاعر، لأن الحزن مولود بالمساء، والنور المضمن في "ينير" منصوص على غيابه ب "لم"، واللعب الذي هو مدخل للهو والتسلية، ورد ضمن سياق نفسي مأزوم: لعبت بالنرد، وفي صياغة تعبر عن الملل وعدم الاكتراث، لا يعلم كم لعب: عشرة، عشرتين، ساعة، ساعتين؟ والضحك كان سخرية من الصديق واستهزاء بالشحاذ الصفيق، و"يولد" إخبار عن الحزن "الحزن يولد"، وهذا يفرغ لحظة الميلاد من كل معنى إيجابي، والرضاء والأمنية في قوله "والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت"، لا يثيران أي شعور

إيجابي، وابتسم في "جفلت فابتسم الصديق"، إشارة إلى شرود الصديق وغيابه، عن الواقع، الذي "مشى به خدر رفيق" أنها إشارة إلى السلبية، وعدم الاتحاد بالواقع والمصباح موصوف بأنه قديم، والأفراح البيضاء وهم يعيش فيه الصديق الخيالي، الذي: "لم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين".

وعلى هذا الأساس، وبالعودة إلى التخطيط السابق، يمكن القول بأن الصراع محسوم لصالح الإخفاق على حساب الأمل، إن البنية الانفعالية للحزن حاضرة بتكثيف، وكل شيء معد لاستحضار الحزن ومشاعره.

٢- البنية الأيديولوجية.

برغم الدراسات العدائية للأيديولوجيا[٢٧]، إلا أن الأيديولوجيا موجودة في النصوص، على وجه العموم، وفي نصوص الأدب العربي المنتج في خمسينات القرن الماضي، على وجه الخصوص، إذ تشهد هذه الفترة قمة الديالكتيك الأيديولوجي، وفيما يتعلق بصلاح عبد الصبور فإن إنتاجه لا يمكن عزله عن خلفيته الأيديولوجية، فكل ديوان له، كما ذهب إلى ذلك د. شكري عياد[٢٨]، يمثل مرحلة من مراحل تقلبه الأيديولوجي.

وفيما يتعلق بالديوان الأول "الناس في بلادي" فإنه يرتبط بالماركسية، ونشره الشاعر عام **١٩٥٧** م، أما قصيدة الحزن فقد نشرها أول مرة في مجلة الآداب في أكتوبر **١٩٥٣** م. وفي كتابه "حياتي في الشعر" **١٩٦٩** م، إشارات صريحة إلى تأثره بإليوت[٢٩]، وبالتحديد الأرض الخراب، وأنها تقف وراء الحزن، وقصيدة إليوت هي الأخرى غير مبرأة من الأيديولوجيا، إذ تتحرك في إطار أيديولوجي يكرس لفكرة السقوط والإحباط، وهذا وجه من الوجوه المضمرة للحزن عند صلاح عبد الصبور.

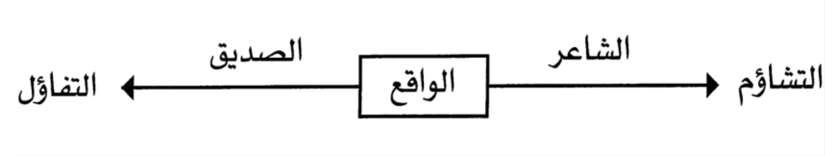
وتدفع البنية الأيديولوجية "للحزن" إلى الزعم بأن الحزن نتيجة وليس سببا، عن هذا الصراع القائم بين الإخفاق والأمل، بين الواقع والمثال، وما نتج عنه من إحباط، هو نتيجة لصراع أيديولوجي مضمر في النص، وحقبة كتابة النص تشهد نهايات الإمبريالية، وبدايات التحرر، كما تشهد فترات من الاضطهاد الأيديولوجي، وتصنيف الناس حسب ميولهم، وما رافق ذلك من اضطهاد فكري، وحبس ومصادرة أفكار.

كذلك تشهد بدايات أزمة فلسطين، وهذا الإحباط ربما يدفع بالناس إلى الاعتقاد بغياب الأمل وفقد الحماسة في التغيير، وهو ما يسبب "الحزن".

لذلك يتم تجسيم الحزن المولود في المساء، فيحتل ميادين الحياة، ويلقي بغطاء صفيق على مظاهر الحياة، في المقطع الثالث يبدو الحزن ديكتاتورا أو مستعمرا، ويتأكد هذا المعنى من قوله: الحزن قد قهر القلاع جميعها، وسبى الكنوز، وهذه أفعال المستعمر، الذي "أقام حكاما طغاة".

ومن اعترافات الشاعر، وشهادة معاصريه، نفهم أنه كان ماركسيا في هذه الفترة، وكان الماركسيون يدافعون عن البروليتاريا ويميلون إلى إبراز الصراع الطبقي، والكفاح السياسي، ويبدو صلاح عبدالصبور، بشهادة معاصريه، متهما بالنفاق السياسي، أو على الأقل يتملق مشاعر الماركسيين[٣٠]، ويظهر ذلك من نهايات القصائد الكثيرة التي كما يقول عنها د. عياد إما أن تكون فضحا للبرجوازية المجرمة وثقافتها المتعفنة، وإما أن تكون تبشيرا بغد أفضل[٣١]. وهذا يدفع إلى الظن بان هذه القصيدة تعبير عن الصراع الطبقي، وانحياز للبروليتاريا، وبيان لمدى ما هي فيه من كبت بسبب البرجوازية، وإلى هذا يشير "الصديق" (الذي يوازيه طوال النص، وكل واحد منهما يتبنى وجهة نظر مغايرة)، إلى أمل طبقة البروليتاريا في التحرر، والتخلص من رهق البرجوازية،

لكن الشاعر يرى أن هذه أحلام يقظة، وان وطأة النظم السياسية والاقتصادية والمعايير الاجتماعية، أقوى من أن تزلزلها أحلام مثقف ثوري بسيط، مفعم بروح التغيير، تلك الروح التي ستنكسر على صخرة الواقع، ولا يمكن أن يلتقي هذان الضدان، كما في هذا التخطيط:



وإذا حملنا الصديق على أنه نفسه هو ذات الشاعر، وهو تقليد شعري قديم، معروف بالتجريد، فهل يعني هذا أن الشاعر يقيم مونولوجا داخليا مع الذات، التي تنظر إلى الحياة، فترى مولدات اليأس أشد وأقوى من موجبات الأمل، مما يسبب انهيار الكيان النفسي، فتحدث أزمة اللا رضا عن الذات، وهي الأزمة التي تأكدت بعد ذلك في الشعر العربي.

ومن حتميات الأيديولوجيا الماركسية فكرة الديالكتيك الاجتماعي، والتي تظهر بوضوح خلال القصيدة، فإذا كانت البنية الأيديولوجية لقصيدة الحزن تعتمد على إبراز القهر السياسي، فمن لوازم هذا القهر يأتي الحرمان الاجتماعي، والتفاوت الطبقي، ونشوء البرجوازية، ويظهر الكادحون الفقراء من المهمشين، وهؤلاء يرد منهم في النص: الشاعر، والذي يبدو من خطابه أنه ينتمي فكريا إلى طبقة صغار الموظفين، وربما فئة العمال المطحونين، وتؤكد المفردات التي حرص الشاعر على إبرازها، على هذا الانتماء إلى فقراء الناس، حيث السعي لطلب الرزق المتاح، والصورة الرائعة في قوله: وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف؛ فهذا تعبير عن الفقر المدقع، والمحصلة التي يسعى إليها "قروش"، ومن مفردات الشاي ورتق النعل، الخ ... يتأكد انتماؤه

الطبقي، والذي لن يعدوا واحدا من اثنين: طبقة العمال أو صغار الموظفين، وربما يميل الظن إلى أنه أقرب إلى طبقة العمال، وكذلك هنا الشحاذ، واللصوص، وحراس المنار، وهم مجرد نماذج على البروليتاريا.

وبالتالي، فإن "الحزن" يتولد من التفاوت الطبقي، وهذا التفاوت هو الذي أوجد "دموع شحاذ"، وأدى إلى ظهور "اللص"، وما ذلك إلا لفساد سياسي، وخلل اجتماعي ترتب عليه أن "الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز". ومن هذا المنظور يبدو تشاؤم الشاعر إيجابيا، أو على الأقل مبررا، وقد استوقفه النقاد ورأوا في حزنه إفراطا، ورد هو في "حياتي في الشعر"، فقال: يصفني نقادي بأني حزين، بل ويديني بعضهم بحزني، طالبا إبعادي عن مدينة المستقبل السعيدة، بدعوى أني أفسد أحلامها وأمانيها بما أبذره من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهر، وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعارا للخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هربا من السفينة الغارقة، أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، ويصرخون بملء الفم، حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها[٣٢]، ومن هذا الاقتباس نأخذ "السفينة"، ومن المؤكد أنها هنا الوطن، وغرقها هو فساد أبنيتها، وهذا الحزن هو قرع الأجراس، و"الصراخ". وإن كنا نلحظ أن رد فعله على "الغرق" سلبي، فثمة شعور بالانكسار، واستسلام مأساوي، فقد قادته استبصاراته إلى تقرير:

أما أنا فلقد عرفت نهاية الحذر العميق

الحزن يفترش الطريق

البنية الدينية

ولدى صلاح عبدالصبور ولع بإضفاء مسحة دينية غيبية على شعره، ولعل ذلك يظهر بصورة واضحة من ربطه التجربة الشعرية[٣٣] بالتجربة الصوفية في "حياتي في الشعر"، واستلهام مصطلحات صوفية، لكشف التجربة الشعرية، وفي محاضرة له ذكر أن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية ... في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء، واعتقد أن جوهر الأديان في تجلياتها الكبرى هو التصوف[٣٤].

ويلحظ دارسوه ولعه بتقمص روح النبي (وفي أقول لكم عنوان ديوانه الثاني استلهام واضح من المسيح، وتشبه بدوره). وقد ذهب د. الغذامي في "تشريح النص" إلى ضرورة استحضار الكثير من الرموز الدينية ونحن نقرأ شعر صلاح عبدالصبور، حتى نتفاعل مع أشعاره[٣٥].

وعلل ذلك د. شكري عياد بان الشاعر كان يشعر بظلم الحياة، وإخفاق مشروعه، فلم يجد أسوته إلا في الأنبياء والأولياء، وأمثاله من الشعراء، وقال: وبهذا المعنى فسر كل ما يرد عليك في شعر صلاح عبدالصبور من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة مُحَمَّد ﷺ، فلم يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يتشبه بالأنبياء، ولكنه كان يتأسى بألمهم العظيم، وصبرهم على البلاء، واحتقارهم لمتاع الدنيا، وانفرادهم عن الناس[٣٦].

وتأخذ البنية الدينية للقصيدة تجليات، في مقدمتها، فكرة الخروج، المساوية للهجرة[٣٧]، فكما خرج النبي ﷺ من مكة ليلا، فقد خرج الشاعر مع الصباح، من جوف المدينة، وخروج النبي كان عملا بطوليا، أما خروجه هو، فعمل تافه، متواضع، "يطلب الرزق المتاح"، ووصف الرزق بأنه متاح يقلل من بطولية خروجه، فهو لا يأخذه قوة، وإذا كان النبي يسعى لتغيير حياة الناس، فإن

خروجه ذو نهاية تافهة، "قروش"، و"تسكع"، على المقاهي، وقسوة مشاعر "ضحكت من ... دموع شحاذ صفيق". وإذا كان النبي ﷺ يتألف قلوب الفقراء والعبيد، فالشاعر قاسي القلب، في وصف الشحاذ بأنه "صفيق". لقد وضعنا الشاعر إزاء "خروج" يجرد الهجرة من إيجابياتها، ليحولها إلى فعل يومي، وبالتالي عندما يأتي المساء ينجبس الرعب.

وهذا الحزن ملتبس بالثقافة الدينية الشعبية، (كما في الأحاديث الموضوعة، لمن يقرأ سورة كذا، يكون له ملك، له سبعون ألف رأس، وسبعون ألف ذراع، وفي كل ذراع سبعون ألف جناح ... الخ) وكذلك الحزن مولود وهو ضرير، (كأنه يقترب من صورة المسيخ الدجال)، وهو كذلك "طويل"، وطوله أسطوري، وعجائبي، من الجحيم إلى الجحيم.

وبالإضافة إلى ذلك فهو صموت، وثمة صورة ثانية، إذ يتمدد هذا الحزن في "المدينة"، كاللص، كالأفعوان، ويمارس لعبة إعادة تشكيل العالم، فيخرب ويبني، ويرفع ويذل، ويعين من يخلفه، ثم في آخر النص: الحزن يفترش الطريق؛ شرح لتمدد في المدينة.

(وهذا تناص معنوي مع التراث الشعبي والموروث الديني الشفهي).

وكما كان "خروج" النبي ﷺ مصحوبا برفيق (أبو بكر)، فكذلك الشاعر له "صاحب". ومن خلال الحوار بينهما تبرز فكرة القدر، (وهذه الفكرة لها تجليات في نفس الديوان أبرزها "الناس في بلادي"). وهي فكرة جوهرية في الثقافة الدينية، ويعيد الشاعر استلهماها هنا: هل يمكن أن نقاوم القدر؟ يقول صاحبه: نعم: "سنعيش رغم الحزن نقهره، ونصنع في الصباح أفراحنا البيضاء". فاللفظة "رغم" تفيد التحدي، التمرد، عدم الاستسلام. أما الشاعر، فرمز على الاستسلام الكامل: "لم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين".

وثمة فكرة محورية من تجليات البنية الدينية، تقع في الأربعة والعشرين سطرا الأخيرة (والقصيدة ٥٤ سطرا)، أي أنها تحتل ما يقرب من نصف القصيدة، وهي فكرة الصراع بين الخير والشر، ففي الخطاب الديني، خلقنا الله بالخير والشر، بل قدم الشر على الخير في قوله تعالى: "فألهمها فجورها وتقواها"، وأعلن النبي ﷺ أن الشيطان يجري من ابن آدم مجرى الدم، وتركنا الله نختار، فهل ننجح في كسب المعركة؟. يقول صديق الشاعر: لا، لقد أعاد الشيطان تشكيلنا، رغبة منه أن يفوز في تحديه الإله.

والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العليم

ويكون رد فعل "الشاعر" جفلت، شعورا بالجرأة، لكن "جفلت" غير حاسمة في تعيين موقف، فظل بلا موقف في هذه النقطة(٣٨).

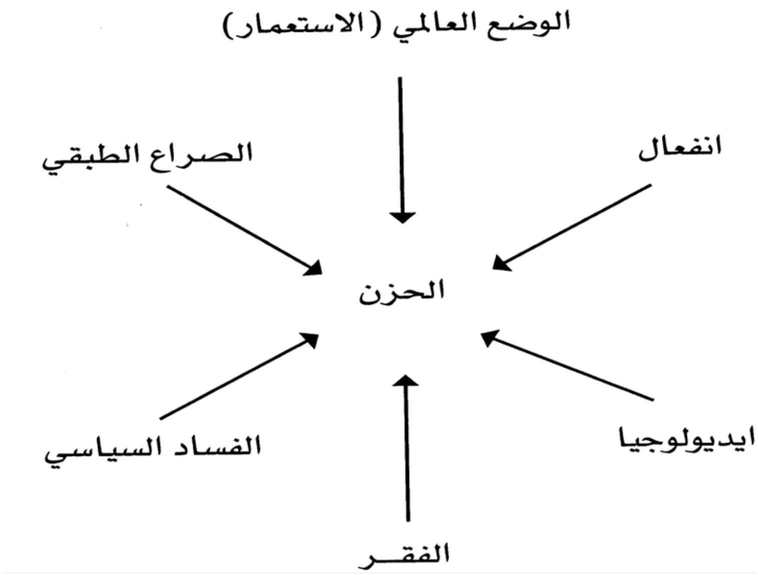
إن استصحاب "الصاحب" يدفع إلى الظن بأنه أثر في اللاوعي من وجود أبي بكر في رحلة الهجرة، لكن "خروج" الشاعر كما ذهب إلى ذلك الغذامي يهدف إلى إقامة مفارقة تاريخية(٣٩). وذلك بتفريغ الرحلة من أي قيمة إيجابية، ويظهر ذلك من الطرفين الموجودين في النص: الشاعر وصاحبه، فالشاعر مهزوم سلبي ضعيف، يحزن، وصاحبه لديه تصور؛ لذلك إذا ذكر القرآن أن النبي "يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا"، فإن الشاعر هنا هو الذي يحزن، بل يبدو مستمتعا بحزنه، على طول النص.

ومن خلال جمع هذه البنيات الدافعة للحزن بقسوة، تدور دلالة الحزن مع مسبباتها، والتي تبدو، قهرية وكأنها مظهر من مظاهر "الحتمية" الماركسية، في صياغتها الصارمة لتأثر الأبنية تأثرا حتميا بالاقتصاد:

وبأن ريحا من عفن

مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

ويمكن وضع هذا التصور لأوضاع ضاغطة، تدفع قهرا إلى الوقوع تحت تأثير الحزن في هذا التخطيط:

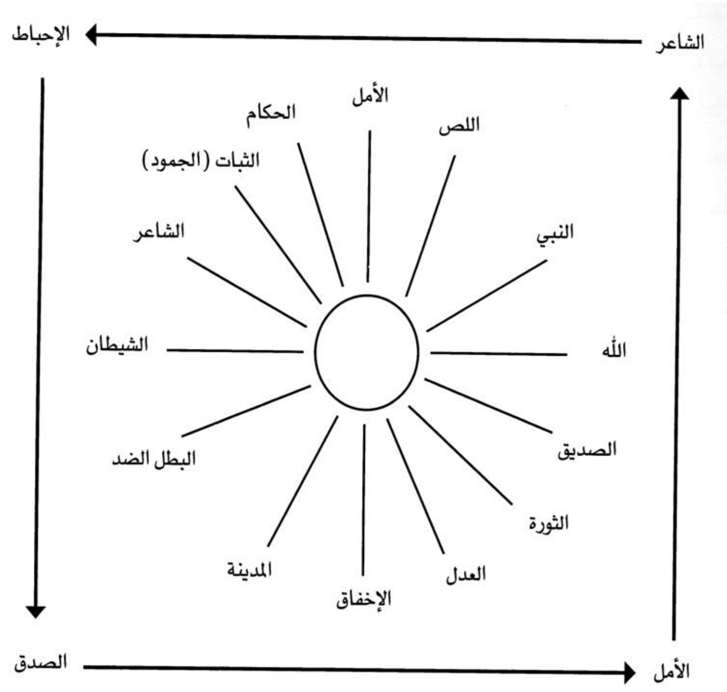


قانون انتظام البنى الدلالية للنص[٤٠]

في مبحثه عن نظرية اللغة **Prolegomena to a theory of language** ١٩٤٣ ذهب يلمسليف إلى تقسيم "الظاهرة اللغوية" إلى: شكل وممارسة، وذهب كذلك إلى أن اللغة علامات سيميولوجية تنقسم بدورها إلى قسمين أساسيين: وهما التعبير والمضمون، ولكل قسم وجود خاص يتسم بامتلاكه مادة وشكلا، وما يجمع بين حدي اللغة (التعبير والمضمون) هو الوظيفة السيميولوجية، وأكد يلمسليف على وجود الوظيفة السيميولوجية بين التعبير والمضمون، وهذا يبعد الكلام عن (الدال والمدلول) بحسب دي سوسير، إذ

عند دي سوسير فإن الدلالة نابعة من النسق اللغوي، أما يلمسليف، فإن الدلالة عنده، شيء آخر أبعد مما نتحصل عليه من ربط الدال بالمدلول، إذ تغدو البنية اللغوية كلها (بدوالها ومداليلها) مجرد علامة تحيل إلى مدلول آخر، وبناء عليه فإن المتحصل عليه من المستوى القولي Discursive Level هو مستوى سطحي للدلالة، أو مستوى الإظهار(٤١). ومهمة العمل السيميولوجي تهدف إلى أبعد من مستوى الإظهار، وتبحث عن آليات توليد "البينة الدلالية" والتي هي بحسب جريماس الشكل العام لتنظيم مختلف العوالم الدلالية، الحقيقية أو الممكنة، ذات الطبيعة الفردية والاجتماعية(٤٢).

وانطلاقا من هذا الفهم يشكل الحزن سياجا يمنع من تفلت البنيات الداخلية للنص، فقد وضع الشاعر التصور الذهني للحياة القائمة بكل أبنيتها، كسبب دافع باتجاه الحزن، وهذا الحزن نجح في أن يتخطى دور النتيجة ليصبح هو مسببا، فأصبح ذا دلالات تدور مع القراء، مما يعطي تأويل النص رحابة، لكن الشاعر استطاع من خلال حصر الشعور بوطأة الحزن بين طرفين، هما الشاعر وصاحبه، وشعورين هما الأمل والإخفاق، أن يوجد تفاعلا بين كل هذه الأبنية الدلالية الصغرى، والتي تشكل المفهوم "الرمزي" للحزن، ويمكن تصور هذا التداخل والترابط من خلال هذا التخطيط:



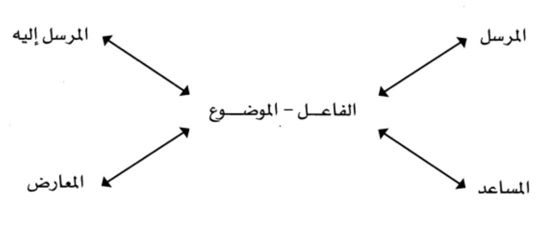
حيث نجد ثنائيات لا تلتقي، (الشاعر / الصديق)، و(الأمل / الإحباط)، و(النبي / البطل الضد)، و(الثورة / الثبات)، و(اللص / المدينة)، و(الحكام / العدل)، و(الله / الشيطان) ومن خلال جدل هذه الثنائيات معا، أو مع غيرها من داخل المخطط، يتشكل الصراع الأزلي، والذي تختفي فيه نبرة الأمل، إذ يبدو كل شيء هاديا إلى السوداوية، وبالتالي تكون النهاية المأساوية في القصيدة: الحزن يفترش الطريق، حلا سلبيا لأزمة الإنسان المعاصر المحاط بعوامل فشله، وأسباب تعاسته.

التحليل العاملي للقصيدة، والمربع السيميائي

استلهم جريماس منهجية بروب، وصاغها لتأكيد الالتحام العضوي بين القيم التعبيرية والمضامين التي تنطوي عليها، وقرر أن النص الأدبي يخضع لآلية

منطقية تحكمها شبكة من العلاقات والعمليات التي تنظم النص، وبناء عليه فإن استخراج المعنى يتم من خلال كشف شبكة العلاقات القائمة في صلب النص، وحصرها، بربط الوحدات السردية وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها، لأن جوهر الدلالة وعلاقتها بالخطاب الأدبي علاقة توليدية، حيث يكون المعنى رهن ديمومة النص، أي البنية المتكاملة المغلقة، التي تحكمها عناصر داخلية منفصلة عن العوامل الخارجية، إذ تتحرك وتتوزع ضمن محاور دلالية بحكم امتلاكها الطاقة على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيها، ولعل الهدف من هذه العملية هو ربط صريح النص بباطنه، من خلال مجموعة من الملفوظات المتتابعة المكونة من وحدات لغوية متماسكة، مندمجة ضمن الخطاب، الذي يعد مشروعا منظما يومئ من طرف خفي بوجود عمليات دلالية كامنة في المستوى العميق(٤٣).

وفي سبيل ذلك تم التوصل إلى البنية العاملية، والتي هي مستوى من مستويات التحليل السيميولوجي، تقوم على أساس "النموذج العاملي"، الذي يعد تشخيصا غير تزامني، واستبدالا لعالم الأفعال، ويتم رسم خطاطة النظام العاملي على هذا النحو:



وبتطبيق هذا النموذج العاملي على "الحزن" نتحصل على:

١- المرسل (الشاعر)

٢- المرسل إليه (القارئ الافتراضي)

٣- الفاعل (الحزن)

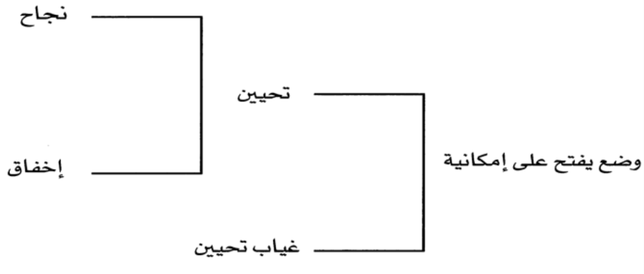
٤- المساعد (حكام طغاة)

٥- المعارض (الصديق)

٦- الموضوع (إفساد الحياة)

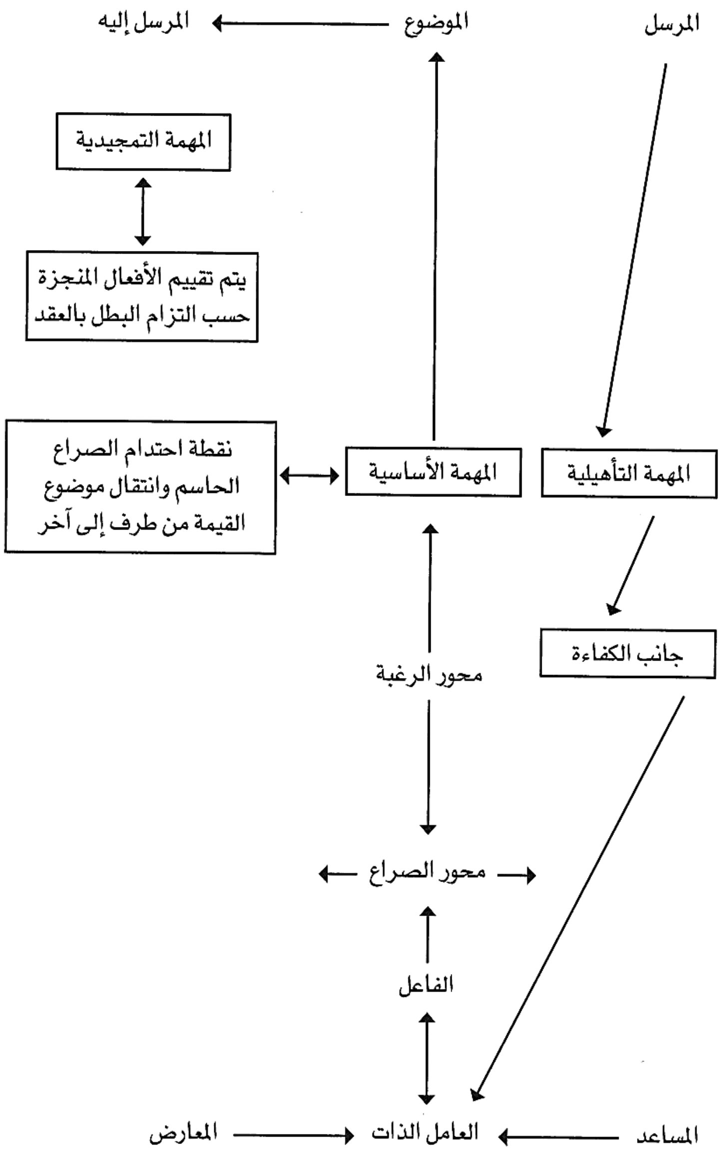
ميز جريماس بين الفاعل الرئيسي وبقية الشخصيات الأخرى، التي تقتسم فيما بينها وظائف مختلفة، ورأى من التمييز بين الفاعل أي الشخصية الواحدة القائمة بالفعل (والذي هو هنا الحزن) ومجموعة الفاعلين، الذين تربط بينهم وحدة التصرف الوظائفي (وهم باقي الشخوص المشار إليهم في النص) وتندرج وحدتا المساعد والمعارض في سياق العلاقة، بين الفاعل وموضوع القيمة، وتتحدد وظيفة المساعد في تحديد العون للفاعل (وهو هنا الحكام الطغاة) بهدف إنجاح البرنامج، بينما يقوم المعارض حائلا يحول دون تحقيق الفاعل موضوعه، وعائقا في طريقه[٤٤] (والذي أدى هذه الوظيفة هنا: الصديق).

ولاحظ كلود بريمو[٤٥]، أن نتيجة الانتصار ليست النتيجة الوحيدة الممكنة، إذ أن هناك نتيجة أخرى، يقرها منطق السلوك البشري، وهي نتيجة الهزيمة والإخفاق، وقد وضح كيف تتفرع الوظيفة الأساسية إلى أنساق، تتكون من الوظائف التالية:



وبناء على فكرة كلود بريمو، فإن الإحباط، وإخفاق مشروع الشاعر هو الذي نتوصل إليه في الحزن.

أما مستوى علاقة المرسل (وهو الشاعر) بالمرسل إليه، (وهو القارئ الافتراضي، الذي يتوجه إليه الشاعر بدءا) فهو يندرج تحت المهمة التأهيلية، إذ يفترض أن يستحثه على القيام بفعل ما، فتكون علاقة المرسل إليه هي "فعلا إقناعيا" لتحريض على (فعل الفعل). وقد ذكر جريماس ان تحت هذا المستوى سنجد تعريفا بموضوع المشروع المزمع إنجازه، وإبرام عقد بين المرسل والمرسل إليه، بعد توفر جانب الكفاءة المتمثل في الرغبة في الفعل، والشعور بوجوب الفعل، والقدرة على الفعل، والمعرفة بالفعل، وذلك من خلال خطاطة تصور ديناميكية الحدث، يتم رسمها على هذه الصورة:



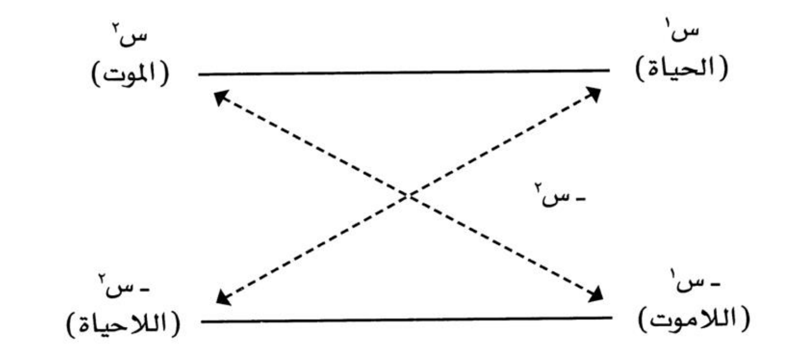
وبالنظر إلى مستوى علاقة المرسل بالمرسل إليه، يمكن القول بأنه مستوى محبط (في النص)، إذ إن خطاب الشاعر يفتقر إلى المهمة التأهيلية، لأنه لا يسير

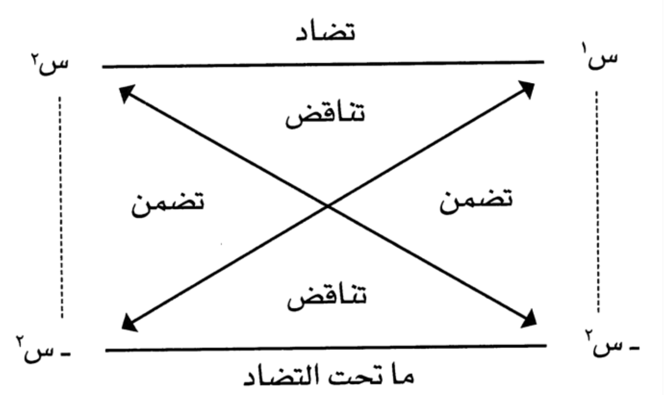
إلا في جانب "الاعتراف": إفضاء ما بداخله إلى الآخرين، فحديثه ليس أكثر من مجرد شكوى ضارعة لا تهدف إلى خلق حالة فعل تمردي لدى القارئ، ولا يهدف الشاعر إلى تغيير الواقع، بل يبدو منكسرا نفسيا وشعوريا، في نهايته الانهزامية: الحزن يفترش الطريق.

وبالمثل فإن مستوى علاقة المرسل بالفاعل، كان محبطا، فالمرسل ليس لديه برنامج لينفذه، وبالتالي يستسلم للعقبات التي تواجهه، ويبدو عدوانيا تجاه المساعد، وهذا أيضا عامل حاسم من عوامل الإخفاق والإحباط.

أن ما يقفنا عليه التحليل العاملي، هو أن بنية السرد منضدة كي تسير باتجاه الإخفاق، وترك الميدان أمام (الفاعل) كي يمارس فعله دون وضعه تحت "محور الصراع"، مما لا يضطر معه الفاعل إلى تعديل مهماته، وبالتالي يبدو مهيمنا على المشهد العام للنص.

ومن خلال هذا "النظام العاملي، وصل جريماس إلى المربع السيميائي الشهير، الذي حاول من خلاله تحليل الأشكال المعقدة للدلالة إلى عناصر بسيطة:





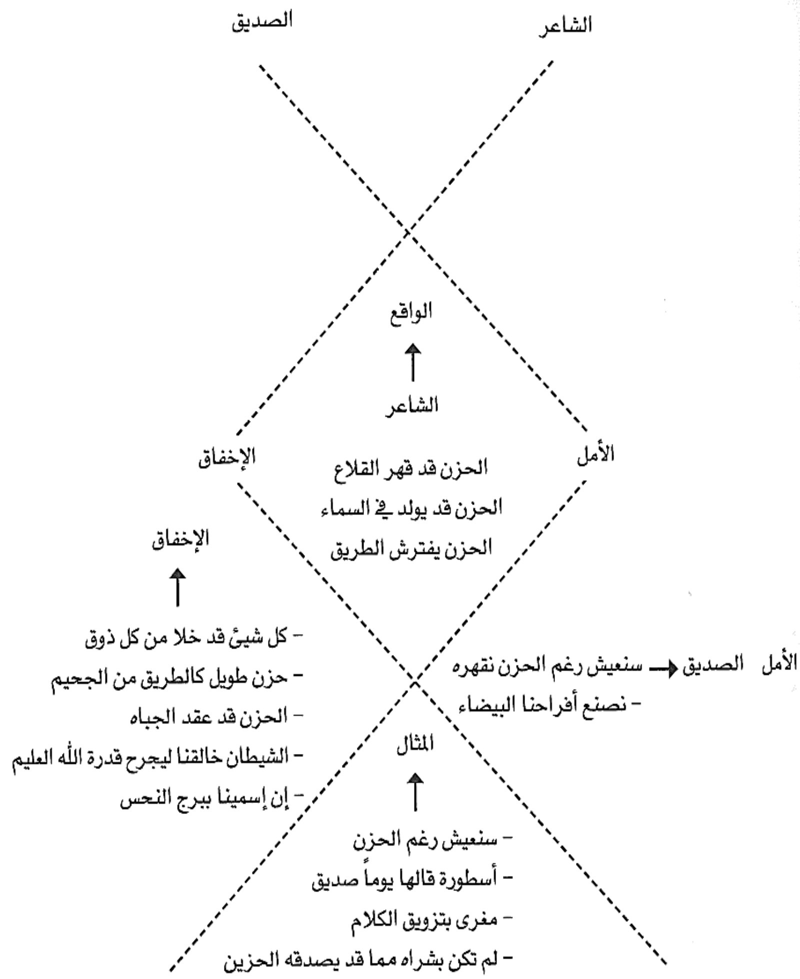
وخصص جريماس المربع السيميائي لتجسيد المعنى الذي ينبني على ثلاثة علاقات منطقية:

١- التضاد بين [س١ وس٢] وبين [سَ٢ وسَ١]

٢- والتناقض بين [س١ وسَ١] و[س٢ وسَ٢]

٣- والتضمن بين [س١ وس٢] و[س٢ وسَ١]

وميزة هذا المربع أنه أداة نافعة، لتصوير الدلالة السيميولوجية الأساسية، أو المتضادات الموضوعية التي ينهض عليها النص، كما انه يتيح لنا التعرف على الحركات النصية عن طريق تحديد المراحل الأساسية أو التحولات الحادثة في النص:



وفي المربع تبدو الثنائيات محتشدة، وبرغم كثرة الأزواج المتضادة في النص، إلا أن وجودها، مع كثرته، لم يكن أكثر من مراكمات لفظية، دون أن يؤدي إلى إحساس بوجود صراع حقيقي، بالتالي يبدو النص وكأنه يسير في اتجاه واحد، دون توتر، فالشاعر مهتم فقط بالقول بأنه "حزين"، ويحاول أن يجعلنا نصدق حزنه من خلال الإلحاح اللفظي على فكرة الحزن، ولعل ذلك يرجع إلى روح

الانهزام التي يحملها النص، والشاعر في معظم إنتاجه، فعلى سبيل المثال، فإن الديوان كله عدا نص واحد بعنوان: مرتفع أبدا، وقد أشار هو إلى أنه قيل في رفع العلم المصري على مبنى البحرية في بورسعيد ١٩٥٦م كل الديوان مكرس لاجترار ذكريات الفشل والإحباط، وتعرية أنماط سلوك بشري انهزامي ورجعي، وبالتالي فإن فكرة التحريض والدعوة إلى الفعل، لم تكن مما يشغل بال الشاعر.

التحليل المعنوي

التشاكل والتباين

مهدت الشكلانية طريق البحث عن البنية المجردة للأدب والشعر، وفتحت باب بحث عن قواعد جمالية موجودة في نص ما، هذه القواعد لا تمثل إلا جزءا من قواعد أخرى ممكنة، وعلى رأس من خط الطريق، كان جاكوبسون الذي ذهب إلى تأكيد أن الأدب ليس ما هو عليه إلا بسبب الأدبية، وأن ما يمنح الشعر شعريته هو الوظيفة الشعرية. ومعنى هذا أن موضوع الشعرية ليس هو الأعمال المحققة، وإنما الأعمال المجردة[٤٦].

فتَحَتْ هذه الفكرة طريقا أكثر رحابة أمام السيميولوجيين لابتكار مقولات جديدة، بهدف "تفجير الاحتمالات الممكنة للدلالة" كما يقول جيرار جينت، وذلك من خلال امتلاك إدارة تأويل العلامة، وتحديث صيغ دلالية يستدعي بعضها بعضا من خلال عملية تحول دقيق تجري بين نظامي (العلامة / النسق) و(الناقد / المعنى)، وبالتالي يتم التوصل إلى اختلافات المعنى، وعدم الإقناع والتسليم بحد معين[٤٧]. وتحقُّقُ ذلك موقوفٌ على إمكانية النفاذ إلى التجليات الباطنية التي لا يبديها النص، ولا يمليها على المتلقي، وإنما يتضح من خلالها كخطاب ممكن، يحتمل أكثر من بعد دال، ويتراءى في أبعد إمكان تأويلي[٤٨].

وفي سبيل ذلك تم استحضار عدة مصطلحات سيميولوجية جديدة، في مقدمتها التشاكل Isotopie والتباين Allotopie، ويلمح الدارسون إلى أن هذا النسق من التحليل يمثل أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من "بؤرة إنتاج الدلالة"، وذلك من خلال تفكيك النصوص وما تنطوي عليه من رموز ودلالات توحي بغموض مدلولاتها، وتحيل بدورها إلى ما لا نهاية من الدلالات المتوالدة، حتى يمكن الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الدلالية، وذلك من خلال تجميع الرموز المبثوثة على امتداد أبنية النص وأجزائه المتوارية وإعادة تفكيكها(٤٩).

وبرغم شيوع المصطلح إلا أن الخلاف حول مفهومه واضح وكذا في كيفية التعامل معه كإجراء نقدي، وأيضا في ترجمته، فمع إجماع السيميولوجيين على أنه ترجمة ل **Isotopie** فقد تعددت ترجماته، إلا أن "التشاكل" هي اللفظة الأوسع انتشارا(٥٠).

(وهذا ما لم يحدث مع "التباين" **Allotopie**)

التشاكل

ذهب جريماس(٥١) إلى أنه مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية، ومال فرنسوا راستي إلى أنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت(٥٢). وعرفه بسام بركة في معجمه بأنه تكرار أو معاودة لفئات دلالية(٥٣). وثمة دراسات تعيد تفكيكه وتدويره، لتصل به إلى حيز جدلي محض، كما عند مُحَمَّد مفتاح(٥٤). وحاول عبد الملك مرتاض ربطه بأصول تراثية عربية فوجده أقرب إلى الطباق والمقابلة واللف والنشر(٥٥). ثم ذهب في تعريفه إلى أنه كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنية والمتجسدة في التعبير أو الصياغة الواردة في نسج الكلام: متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما، مورفولوجيا، أو نحويا، أو إيقاعيا، أو

تراكيبيا، أو معنويا، عبر شبكة من الاستدلالات والتباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة[٥٦]، كما أنه يشكل المهاد الذي يسير عليه معظم التحليل السيميولوجي.

وعليه، يمكن مما سبق أن نتأول كلام النقاد السابقين، فنفهم من جريماس أنه تكرار المقولات المعنوية، (وقد نص على أنه هو التشاكل) مما يعني أن كل النص تشاكل، فالنص ينحل إلى مقولات بسيطة يتم ترديدها، لكن بصور لفظية، وإذا أخذنا بمفهوم راستي فكل نص به تكرار لفظي أو معنوي، (بنصه صراحة على أنه كل تكرار لوحدة لغوية أو معنوية)، يكون من باب التشاكل، ومن كلام جان ديبوا نفهم أنه تكرار الصيغ الصرفية، والمفهوم من كلام الفاسي الفهري أنه تكرار الخصائص والعلائق والأمكنة والأفراد[٥٧]. ونفهم من كلام محمد مفتاح أنه تكرار زماني ومكاني وتكرار إبستمولوجي وتكرار إستاطيقي[٥٨]. ويصل أحيانا إلى تكرار المقوم عند مفتاح مما يدفع إلى التأكيد على أن جوهر "التشاكل هو التكرار والمشاكلة، ولعل ذلك تفسير ترجمته لدى البعض: التماثل، و"النظائر الدلالية"، والمتجانسات اللفظية[٥٩]. ففي هذه البدائل اللفظية تظهر بوضوح فكرة التشابه وتكرار المتشابهات، وهو ما يدفع إلى الذهن بشدة استحضار أبحاث القدامى حول الجناس والتكرار.

وبنقل هذا التنظير إلى مستوى إجرائي، بتطبيقه على النص المدروس، يمكن حصر أوجه عدة من التشاكلات، تتأرجح من اللفظي إلى المعنوي.

البدء والختام

بدء النص إخبار، وكذا آخره، وفي الإخبارين نجد "الحزن"، في البدء واقعا على الشاعر "إني حزين"، وفي النهاية "الحزن" المصدر ذاته، وفي قوله: إني حزين، ما يفيد وقوعه كلية تحت طائلة الحزن، وفي هذا تشاكل بين البدء

والنهاية، وهو ما يساهم في تقبل فكرة الوحدة العضوية في هذا النص، حيث يدور كله حول موضوع متساوق.

نهايات المقاطع

تنتهي المقاطع الأربعة، بنهايات غارقة في المأساوية:

١- دموع شحاذ صفيق

٢- جميع ما فيها مقيت

٣- يقيم حكاما طغاة

٤- الحزن يفترش الطريق

مما يعني أن الوحدات الأربع (التي تشكل النص) تخضع لمبدأ التشاكل، خاصة أن البدايات نفسها متشابهة من جهة المعنى، مما يصبح معه الكلام كله قائما على مبدأ التشاكل.

الضمائر

تتوزع الضمائر بين تاء الفاعل (وهي الأنا المخاطبة) و(هو) الغائب، مما يوحي بالتباين بين الضمائر، وإن كنا نلاحظ أن (الأنا) مثل: رتقت غمست .... الخ هي الغالية، مما يقطع بأن الأزمنة مستمرة، من الماضي، وحتى الحاضر، واستمرارها هكذا يقود إلى الزعم باستمرارها في المستقبل أيضا.

بدء المقاطع

وهذا يمكن إدراجه ضمن العلاقات الرأسية Paradigmatic relations فثمة تشاكل في بدء المقاطع (١، ٣، ٤) إذ مبدوءة كلها بجملة اسمية، والثاني بجملة فعلية، ولكن النداء في "يا تعسها" بدء المقطع الرابع إن صح انه مضمن معنى

الفعل، فهذا معناه تساوي التشاكل والتباين، بل يمكن الزعم مرة ثانية بان بناء المقاطع مبني على سبيل التباين، أو على سبيل التشاكل والتباين، وهذه التشاكلات المرصودة، إنما هي تركيبة مورفولوجية، وهناك إمكانية لرصد التشاكل المعنوي.

الانتشار المعنوي للحزن

يبدو الحزن حالة مستديمة، سرمدية، وذلك بتوسيع مجال الدوال عليه، وتقليص الدلالات التي توحي بانحصار الحزن، كما في الجدول:

الانتشار	الانحصار
حزين – لصباح – خرجت – جوف المدينة – أطلب الرزق – المتاح غمست – ماء القناعة – رتقت نعلي – حمقاء – دموع – شحاذ – صفيق – ضرير – الجحيم – تموت – تفوت – وهن – عفن – مقيت – اللص – الأفعوان – قهر – سبى – سمل – عقد – الجباه – حكاما طغاة – يا تعسها – نفضة رعناء – ريح سموم – حمقاء – الشيطان – خالقنا – يجرح – جفلت – برج النحس – قديم – كوخ – رغم – زوق حديثك – الحذر – ريح – سنعيش	ما ابتسمت – لم ينر – الكفاف – رجعت – قروش – يولد – الرضا – أمنية – السكينة – عناق – ابتسم – عينيه – الصباح – أفراح – البيضاء – بشراه

ففي الصف الأول تبدو ألفاظ القصيدة، محشودة لتوحي بحالة انتشار الحزن، والانتشار يتجه للتشاكل الشعوري للحزن في النص، أما الصف الثاني، فعلامات حاولت إعاقة مسار المد الشعوري للحزن، والمقارنة تبين أن الكفة تميل لصالح العمود الأول. ومن خلال مقوم الانتشار والانحصار المعنويين للحزن هنا، يتولد المعنى العام للنص، فتتولد الدلالة والدلالة العكسية.

ومن التشاكل أيضا، انبناء النص كله على أنه جملة خبرية طويلة، مما يوحي بحالة الثبات، فليست هناك وثبات، بل امتداد نحو الأمام، وهذا نوع من الانتشار، وهذا التشاكل مورفولوجي.

أزمنة النص

يمكن رصد التشاكل والتباين من خلال رصد أزمنة أفعال النص:

ماض	مضارع	مبني للمجهول	أمر
٣٢	١٧	١	١

ففي صف الزمن الماضي، يمكن ملاحظة تشاكل بين هذه الأزمنة، وهي تشكل حوالي ثلثي الأفعال الواردة في القصيدة، فتركيز دلالة الزمن الماضي يهدف إلى ترسيخ قيمة الغياب، وفي الغياب نوع من التجريد، وفي التجريد تعميم، ودفع بالمعنى باتجاه المستقبل وبين الصفوف كلها علاقة تباين، وهذا أمر طبيعي، إذ من المعقول أن يتراوح الحدث بين الحركة في الماضي والحاضر والمستقبل، وإن كنا نلحظ أن معظم هذه الأفعال توحي بالتفاؤل في ذاتها ولكن الشاعر وضعها في سياقات تجردها من هذا التفاؤل، بالإضافة إلى التشاكل.

التشاكل اللفظي

ومما يندرج تحته: التكرار والجناس (بالمفهوم البلاغي)، كما يتسع ليشمل كل مظهر لتكرار في الأساليب أو التعابير، أو في المعنى، وبذا يشمل ما يوحي بالمشابهة من حيث الشكل والمضمون، وفي النص يمكن رصد تشاكلات مثل:

١- قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

٢- خرجت من جوف المدينة

غمست في ماء القناعة

٣- حزن طويل

حزن صموت

٤- وبأن مرفقنا وهن

وبأن ريحا من عفن

٥- الحزن قد سمل العيون

الحزن قد عقد الجباه

٦- والحزن يفترش الطريق

الحون يفترش الطريق

٧- وبأن أمنية تموت

وبأن أياما تفوت

وهذه النماذج السبعة مجرد عينات من تشاكلات عدة في النص، إذ يمكن تلمس وجوه تشاكل بين جمل النص على المستوى العمودي Paradigmatic

relations والمستوى الرأسي Syntagmatic relations، كذلك يمكن استكشاف مبدأ "التركيب" الذي احتفى به بيرس، وجعله أثرا من آثار التفكير المنطقي، حيث نلحظ وجود تشابه عقلاني بين بنية عدة جمل من الناحية النحوية، ومن ناحية وصف الجملة، Parallel Structures، كما في

١- قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

فوصف الجملتين واحد، وتكرار أبنية الجملتين ظاهر، والخلاف في ساعة / عشرة، وساعتين / عشرتين، وهذا تكرار المتكافآت النحوية reiteration of syntactic equivalents (فعل أمر + فاعل محذوف + مفعول به + أداة الشك أو + معطوف مثني). وكذلك في:

٥- الحزن قد سمل العيون

الحزن قد عقد الجباه

فهنا تشاكل نحوي. وكذلك تشاكل عروضي، إذ تتساوى الحركات والسكنات مما يؤدي إلى تشاكل إيقاعي، إذ تتساوى التفعيلات، وكذا ثمة تشاكل دلالي؛ إذ تظهر نبرة الشعور بالقهر والانهزامية والتسليم المفرط بواقع الحزن، ويمكن قراءة كل تشاكل على هذا النحو، فبين كل جملتين (مما سبق ذكره) تشاكل، ويمكن جمع التشاكلات هذه لتكون فيما بينها تشاكلا أكبر، فنصل إلى تشاكل مركب، وهو ما يكوّن النصَّ في النهاية، فيبدو التشاكل في هذه الحالة أشبه بالوحدة المجمعة؛ وهو ما يشير إليه جريماس بمبدأ "العلاقات"، إذ يعمل التشاكل على إيجاد علاقة عميقة بين الجمل الموزعة ظاهريا في النص.

وتشير الدراسات إلى أن استقصاء مظاهر التشاكل في النص لا تتوقف عند

حد، فثمة تشاكلات يمكن رصدها من خلال الوقوع كما يقول جريماس نفسه على كلاسيمات Classemes، قادرة على إيجاد تجانس في الخطاب المنطوق[٦٠]. فلا يخلو الكلام باستمرار من نواة تركيبية لوحدات لسانية، ظاهرة أو باطنة، منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون[٦١]. وقد ذهب مُحَمَّد مفتاح في تعريفه للتشاكل إلى أنه تنمية لنواة معنويا سلبيا أو إيجابيا بإركام قسرى أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية، ضمانا لانسجام الرسالة[٦٢].

التباين Allotpie

ومن الملاحظ أن التباين يتم الدفع به فقط كمقابل للتشاكل، ولا يحظى بدراسة إجرائية، وذهب د. مرتاض إلى أنه يعني المصطلح التراثي التقابل[٦٣]. وقال بأن مصطلحات مثل: الخبر والإنشاء والطباق والمقابلة بمفاهيم القدامى يمكن أن تكون فروعا تحت التباين.

وفيما يتعلق "بالحزن"، فإن التباين المعنوي يتبطن النص، إذ تبدو المفارقة ملمحا جوهريا، كما في موقف كل من الشاعر والصاحب، إذ يتبنى الأول خطابا سوداويا، محبطا كئيبا، عكس الثاني، المتفائل المرح، إلى درجة السذاجة، كذلك في المقطع الأول، حاول الشاعر تفريغ الأحداث من مضامينها، وإعادة تأويلها بما يطمح إليه، فجرد الصباح من قيمته، وربطه بالحزن، وكل الأفعال اليومية التي جرت في صباح هذا اليوم تم تفريغها من مضامينها، لتتحول إلى كابوس من الروتين، والذي معه يصبح الهزء بالصديق ودموع الشحاذ أمرا يوميا مألوفا.

كذا يمكن تلمس تباين على المستوى الأفقي للجملة، كما في الربط بين اللفظتين (أمنية / تموت) و(ريح / عفن)، و(اللص / السكينة)، و(جفلت / ابتسم). ففي هذا الربط خلخلة لدلالة اللفظ الأول وتحويله إلى مسار اللفظ الثاني، وكل منهما يأتي من جهة مغايرة.

الأيقونة Icon

من تأثيرات دي سوسير فيما يتعلق بمجال دراسة اللغة الشعرية، إرساء قواعد نزع الصفة الجوهرية عن علاقة الدال بالمدلول[٦٥]. وذلك بإعلانه أنهما مرتبطان بعلاقة اعتباطية، مما دفع من خلال محاولات عدة، إلى توسيع إجراءات الفصل بين الدال والمدلول، بهدف "عقلنة الدال" بوصفه حضورا، وعدم ضبط المدلول بوصفه غيابا، ويهدف هذا الإجراء إلى استغلال إمكانية الدال في الإحالة إلى دوال أخرى، مما يترتب عليه تغيير الدور التقليدي للدال (والذي كان الإشارة إلى المدلول) باتجاه معرفي جديد، يحيل فيه الدال إلى دال آخر، وهذه عملية قصدية بهدف تغييب المدلول، أو تعمد فقدانه[٦٦].

ويمكن تلمس ذلك في محاولات رولان بارت ومحاولات تنظيره للوصول إلى هذه النتيجة، إذ اعتبر الإيحاء صبغة أيدلوجية، يجب كبحها (في كتابه S / Z). وذهب إلى أن الدلالة التقريرية هي فقط الدلالة النظيفة، الخالية من الأيدلوجيا، ولكن هذه اللغة النظيفة غير موجودة، وفي "الكتابة في درجة الصفر" ذهب إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول في الشعر تتعرض لزلزلة وهدم[٦٧]. وكلامه هذا تتمة لطرح جاكوبسون، الذي رأى أن فن الكتابة هو فن الدوال المحض لا فن المدلولات[٦٨]. وتطور هذا الطرح فوصل إلى أن أصبحت لغة الشعر "لغة جمالية"[٦٩]، لا تحيل إلى شيء خارجها، لقد حدث تحول في مسار الشعر، بتحويل لغته من لغة خارجية إلى لغة داخلية، وهذا بسبب الثورة التي لحقت بمناهج النظر النقدي، فتم تغييب وظيفة التوصيل التقليدية التي اعتاد عليها الشعر، وأصبح الكيان الدلالي كما يرى جاكوبسون يتأسس على الكلمة ككيان ذاتي مستقل، ومتوحد بلا محمول تقليدي أو نفسي معين وبلا إشارة خارجية لأي غرض كان، أي بلا مدلول[٧٠].

ومن المؤكد أن هذه جرأة تعاند الواقع، فتجريد اللفظة من معناها يعني سلب ديمومتها التواصلية، والمعجمية والنفسية، وتحويلها إلى هيكل تشكيلي، لفظيا وكتابيا، يسقط التعارف عليه، لأنه بلا فائدة أو جدوى، وليس له بنية وظيفية ما(٧١). وكانت محاولات دريدا في زعمي حلا للخروج من هذه النتيجة التي تتحول فيها اللغة إلى عدم دلالي، كما أنها دفعت ببحث علاقة الدال بالمدلول إلى اتجاه أبعد، فأصبح تنظير الدلالة يبحث عن "تضايف المعنى" وليس عن حقيقة المعنى ودخلت "نظرية اللعب التفكيكية" ضمن هيكل الإجراءات النقدية.

ويمكن النظر إلى الأيقونة على أنها استثمار لهذا التاريخ من تعديل علاقة الدال بمدلوله، بهدف كف الدلالة التقليدية وعدم الاكتفاء بذلك، ومواصلة البحث عن دلالة جديدة، لا تكون محصورة بمدلول تم تحديد معناه وتخطيطه من قبل، بل يعطي القارئ (المتلقي) حرية ليعيد اكتشاف دلالة أكثر رحابة بناء على أبعاد سوسيولوجية وسيكولوجية.

ويشهد مصطلح الأيقونة اضطرابا في تحديد مدلوله، وكثرة بدائل ترجمة اللفظة **icon** فنقع على: أيقون وأيقونة وإقونة وإشارة وشفرة ودليل ومؤول وعلامة، وغير ذلك بسبب اختلاف مدلول **icon** في تصور من قام بترجمته(٧٢). وتحديد هذا المدلول مزعج، في لغتنا، واللغة المنقول عنها، فرأى يلمسليف أن الأيقونة وحدة غير قابلة للتجزؤ، ولا تتكون هذه الوحدة من الماهية بل من الشكل(٧٣). وترجمها د. مرتاض باسم المماثل، وشرح المقصود بالمماثل: الشيء الذي يماثل الآخر في العالم الخارجي، أي الصورة الحاضرة المطابقة للصورة الغائبة، أما تعريف المماثل (= الأيقونة) فهو كل أثر متروك على شيء آخر(٧٤). وفي معجم بسام بركة قال إنها علامة مبنية على تشابه بينها وبين الشيء المحسوس الذي تشير إليه، مثل الصورة بالنسبة لصاحب الصورة(٧٥). وقرن

بينها د. صلاح فضل وبين الصورة(٧٦).

ومن خلال الحديث المسهب عن الأيقونة، بعد أن احتلت مكانة هامة في مجال الدراسات السيميولوجية، يمكن ملاحظة أن الخطاب النقدي حول الأيقونة يفتح الباب مشرعا أمام لفظ أيقون **icon** لينفتح عالم المعنى في النص على آفاق لا نهائية من التداعي، وبالتالي يتم ربط الدلالة الخاصة بالعمل المدروس برموز ثقافية عالمية، ربما لم ينتبه إليها الأديب صاحب النص، ولا حتى جيله بأكمله، ويؤكد الخطاب النقدي أن الأيقونة ليست رمزا، ولكنها أكثر "فوضى" في زعمي فيما تحيل إليه من الرمز، أو على الأقل أكثر اتساعا في الدلالة، فكما يتم استحضار صورة الإله بزعم بيرس عند مشاهدة صورة مريم والقديسين (برغم انعدام وجه الشبه بين الأيقونة وما تحيل إليه) فإن استدعاء صورة الإله هنا نوع من التجسيد لمعان وأفكار غائبة، يمكن استحضار وجودها من خلال الأيقونة، ولكن هذا المدلول الغائب منفتح على احتمالات ورؤى فردية، فمن منا بقادر على الزعم بأن صورة الإله يجب أن تكون على مواصفات خاصة؟ إن ما يثيره الأيقون **icon** هو أمر فردي، وإن ظل محكوما بإيقاع المعنى العام.

وربما بدا النقاد مهتمين باستجلاء معنى أيقونة، وتحديد مدلولها، وهل هي رمز أو صورة، وهل تشير إلى معنى محدد، أم أنها أشبه بعملية تهرب من المعنى الذي يجده المتلقي ليبحث عن معان أخرى يثيرها التداعي الحر للأفكار، ولكن الذي عليه واقع الدراسات النقدية هو أن الأيقونة ليس لها موضوعة (تيمة) بل يتحكم بين طرفيها الدال والمدلول(٧٧).

وأمام لا محدودية إثارة دلالات أيقونية، قرر مُحَمَّد مفتاح أن الأيقونة نوعان: مطابقة واعتباطية(٧٨). وذهب إلى ضرورة وجود عنصر المشابهة أو المماثلة كأحد المكونات الجمهورية للأيقون، ومن دون هذا الشرط، فإن الأيقون ليس

أيقونا[٧٩]. وفي كلام مفتاح احتراز وضبط للأيقونة الاعتباطية، ولكن الإجراءات المنفذة لدرس الأيقونة كما عن لي تميل إلى الإعلاء من شأن الأيقونة الاعتباطية القائمة على التداعي النفسي، وقد وسع د. مرتاض من شأن الأيقونة حتى شملت النواحي المعنوية، والذي ذهب إلى بيان هدف التحليل بالأيقونة إلى انه التمكين لاستحضار شيء بعيد، أو غائب أو متعذر أو خارجي، بما يطابقه لا بما يشابهه: رؤية وذوقا وشما ولمسا وسمعا .. ثم يقرر صراحة أن البحث عن الأيقونة (ويسميها: المماثل) وإجراء التحليل على أساسها: مضطرب شاسع، وهو وحده عالم سيميائي دون حدود لمن شاء أن يتقصى آثاره، ويتعمق مظاهره، ويتسقط تجلياته[٨٠].

وبالرجوع إلى "الحزن" يمكن رصد أيقونات تتوزع على الحواس الخمسة، وأيقونات معنوية[٨١]. وهذه إشارة إلى بعضها:

بصر	ذوق	سمع	لمس	شم
الصباح – ابتسمت – وجهي – الطريق –	ماء	أسطورة	مس	ريح
نعل – النرد – ضحكت – دموع – شحاذ	خبز	صموت	عناق	عفن
– المساء – غرفتي – ضرير – طويل –	شربت	الصمت	يجرح	
تموت – تمدد – جوف – الأفعوان –	شاي	فحيح		
القلاع – الكنوز – حكام – العيون –		الكلام		
الجباه – سمل – عقد – قهر – صديق –		– كلمة		
نسير – كفى – كفيه – يفترس – نفضة –				
جفلت – ابتسم – مصباح – تألقنا – كوخ				
– حراس – المنار – أفراح – بيضاء				

والأيقونات المعنوية (المجردة) هنا تتعلق كلها بالحزن، ويمكن ادعاء أن المقطع الثاني والثالث هما أيقونات مجردة، وسنأخذ مثلين من الأيقونات المجردة وأربعة من الأيقونات الصورية.

الأيقونات الصورية (الواقعية) ومنها: حزين، والصباح، وفما ابتسمت، ودموع.

١- حزين

إن مقوم الحزن هنا راهن، وثمة ارتداد إلى الماضي من خلال قوله "طلع الصباح، فحزنه ليس جديدا، لكنه على الأقل "طلع عليه الصباح". والحزن شعور يدرك بالنظر، فهذه أيقونة بصرية، إذ يترك الحزن أثره على وجه الحزين، وهذا الحزن له طابع الانتشار، طابع التوغل في المشاعر، وافتراض أن الشاعر حزين منذ بدء النص، وَضْعٌ للقارئ في مواجهة شعور مأساوي، هذا الشعور يحاول تكريسه من خلال عرضه على شريط الذكريات، وتقليب كل وجوهه الممكنة.

٢- الصباح

جرت العادة على اعتبار الليل وعاء للحزن، منذ صورة أمرؤ القيس الشهيرة: (وليل كموج البحر)؛ ومرورا بتاريخ الشعر العربي، حيث تم الربط بين ظلام الليل وكآبة المشاعر، فكلما أوغل الليل ازداد عبء الهموم على قلب صاحبها، ويظل الشاعر يحلم بالصبح: ألا انجل بصبح؛ لأن الصبح مرتبط بانفراج الأزمة النفسية، فينبلج الفجر، وتشرق الشمس، ويظهر النور، يطهر النفس مما فيها من آلام، هذا هو التقليد القديم، أما هنا، فالشاعر يقيم علاقة تباين مع التراث، فقد "طلع الصباح"، لكنه صباح عاجز، ضعيف، لم يغير ما استقر في النفس من حزن، لذلك "فما ابتسمت"، والابتسام رمز السعادة، والتي كان بالإمكان تحققها لو زالت سحابة الكآبة، لكنها لم تزل، "ولم ينر

وجهي الصباح". تأكيد ثان على الفشل، فربما أنار الصبح الدنيا، لكن إشراقه خارجي، وبالتالي فباطن الشاعر مظلم، وهذا الباطن ينعكس على الخارج، إن الشاعر يلح على استحضار مقوم الحزن، وأنه باق مهما تغيرت الفصول، وتعاقب مر الليل والنهار، ومن هنا فإن مصاحبات طلوع الصباح المعتادة، مثل السعي إلى كسب الرزق، يتم التعامل معها هنا بصورة خالية من مضمونها، صورة آلية، ومن الواضح أن هذه أيقونة بصرية.

٣- فما ابتسمت

والابتسام أيقونة تدرك بالبصر، وهو قرينة لسعادة أوجدته، ويسارع الشاعر فينفي حدوث الابتسام "ما ابتسمت"، لقد حدث كبت لمشاعر الفرح، وخيب الواقع آمال الشاعر، فإذا كان إحباط المساء مقبولا، فإن إحباط الصباح هو ما يثير الشاعر، لذلك لا يشكو على مدار النص من حزن المساء، إنما شكواه من حزن الصباح، ويشغل تأمل حزن الصباح المقطع الأول، وبالتالي يكمل الشاعر: "ولم ينر وجهي الصباح" فثمة حدثان متوقعان: أن يتخفف الشاعر من حزنه، وأن تظهر عليه علامات الرضا النفسي، لكن الذي حدث هو فقد السكينة، كليا، وشعور بدوام الحزن: صباحا ومساء.

٤- دموع

وهذه أيضا أيقونة بصرية، فإدراك الدموع يكون بالنظر، والدموع قرينة، والسياق هنا يجعلها أقرب إلى الحزن: دموع شحاذ، ويضعها في سياق من الذل والقهر والضياع، وثمة آلاف من الأسباب تدفع بالناس إلى البكاء، وفي حال "شحاذ صفيق" فإن الدافع الذي يطرأ على الذهن أولا هو القهر الاجتماعي الذي جعله شحاذا صفيقا". فالدموع قرينة على سوء توزيع الثروة، وسوء العلاقات الاجتماعية بين الناس.

الأيقونات المجردة

١- في غرفتي دلف المساء

في هذه الأيقونة أكثر من مقوم يستحق الإشارة، "غرفتي" وفيها انحصار الدلالة، إذ الغرفة محدودة، غير منفتحة معنويا، مقفلة، ونسبتها إلى المتكلم يوحي بالتحديد، وفي معاجم اللغة: الغرفة بيت فوق بيت، أو كما قالوا: العلية، ووصفها "فوق بيت" فيه تحديد أكثر، كما أن حرف الجر "في" في بدء اللوحة به زيادة تأكيد، فالحزن "في"، أي أنه محصور، محدود. و"دلف": مشى مشي المقيد، أي أنه حدد نوع المشي، قصره، حدده، وفي هذا التحديد إشارة إلى ظل من المعنى غير مستحب، فالقيد له أثر غير مستحب على النفس، وفي لسان العرب فإن الدالف (وهو اسم الفاعل، وهو هنا: المساء، القائم بالفعل) هو الماشي بالحمل الثقيل، مقارب الخطو، والمساء لا يأتي بحمل ثقيل، لكن المقصود هو ظل المعنى، المستفاد من المشية المسترخية المكبلة، وفي هذا إشارة إلى تقبيح هيئة المساء، والمساء هو ما بين الظهر إلى المغرب، كما في لغة العرب، أما في اللغة الدارجة والحديثة، فالمعنى به: الليل، ويساعد على هذا التطور الدلالي أن العرب أنفسهم مهدوا له، فقال سيبويه: أن العرب قالوا: الصباح والمساء، كما قالوا البياض والسواد كما جاء في لسان العرب ، ومعنى هذا أن البعد النفسي للمساء كان يشير إلى "السواد"، إلى الليل، والمساء هو الذي دلف، والشاعر مجرد متلق سلبي، يعاين المساء، ويصف ويحكي، دون أن تكون له إرادةُ ردِّه، أو دفعه، أو التحايل عليه، فالشاعر مستسلم لقدره، سلبي، ونفهم من المقطع أن المشكلة ليست في المساء، لكن الكارثة أن "الحزن يولد في المساء"، فالمساء هو الظرف الحاضن للحزن، إنه "المكان" و"الزمان" الذي يبزغ فيه الحزن، فإذا كان "الظرف" يثير هذا الإحباط، وهذا الشعور بالعجز، فإن الشاعر يريد أن ينقل

إلينا شعورا أكثر مرارة بالحزن، لذلك تأتي أوصافه بعد ذلك عامدة إلى تغريبه، وتصويره بصورة عجائبية خرافية.

٢- الحزن يفترش الطريق

هذه أيقونة تجمع بين حاسة البصر، والبعد المجازي، والمقوم يفترش، يفيد معنى الانتشار والتمدد، إنه يتغلغل، ويحتل الطريق، والطريق مقوم بصري، وإطلاقه على هذه الصورة يجعله قابلا لأكثر من تأويل، فأي طريق هو؟. هل هو الطريق إلى المستقبل؟ أم طريق الحياة عموما؟ فمن المؤكد أنه ليس الطريق بالمعنى المادي، فالصورة كلها مجازية، وخيالية، ولا بد من تأويل "طريق" ما يفسده الحزن بانتشاره وامتلاكه له.

والطريق هنا منفتح على عدة جهات، فهل يعني أن المستقبل الاجتماعي مهدد؟ أو المستقبل السياسي؟ أو المستقبل العام؟ أو كل هذه "الطرق"؟ أو غيرها؟ فهنا كلمة الطريق برغم أنها معرفة، إلا أن لها صفة الانتشار والامتداد لتقع على كل "أمل". فالحزن هنا يفسد كل مناحي الحياة، كل الممرات المؤدية إلى المستقبل، لذا يتأهل العقل لتقبل الصور الباقية والناجمة عن هذه الصورة، مثل: حزن تمدد في المدينة، فالطريق مجرد جزء من المدينة، ولكن تعميمه يجعله يساوي المدينة، ولأجل تأكيد هذا المعنى المغرق في السوداوية، والإلحاح عليه جعل الشاعر نفس الأيقونة ختاما لقصيدته، فكررها في آخر النص؛ ولم يكتف بتكرارها، بل قدمها في سياق العلم والاستبصار، وأنها خلاصة "المعرفة في قوله" "عرفت نهاية الحذر"؛ وخلاصة هذه "المعرفة" هي هذه الأيقونة.

إن الأيقونات لا تتواجد منعزلة في عالم النص، بل يتحدد الأيقوني من خلال علاقته بالموضوعاتي[٨٢]. وأظن أن الأيقونات تعمل على تثبيت البنية الدلالية للنص: بنية "العالم الدلالي"، إن المعنى يبدو دائما كمعطي مباشر[٨٣]،

ولكن البحث عن الأيقونات يعمد إلى تفكيك هذا المعنى المنجز، وإعادة تأسيس دلالة نصية جديدة من خلال ربط النص بالعالم أجمع، من خلال قانون يجمع بين أيقونات النص؛ أطلق عليه د. مرتاض: التقاين، ثم عدل عنه إلى "التماثل"(٨٤)، وهو وجود بنية رابطة بين البناء الأيقوني في النص والبنية العامة للنص، وهذا "التقاين" أو التماثل يبدو اجتهادا فرديا، فإن التجارب أثبتت أن النص الواحد يجب أن يظل مفتوحا إلى ما لا نهاية، وان كل قارئ يمكن أن يقرأه بمنظاره، أو منظوره الخاص به، دون أن يكون ذلك، على وجه الضرورة، ضربا من التحيز الذي يتحدث عنه جريماس وكورتيس(٨٥).

وفي الأيقونات التي وقفنا إزاءها في "الحزن" يبدو الرابط بينها متمثلا في الشعور وهو الحزن ودرجته، ولعل درجة الثبات على الحزن هي التي تلفت الانتباه، فبرغم أن الحزن شعور سلبي، ومن المفترض أن يقاوم البشر، حرصا على السلامة النفسية، إلا أن الشاعر يبدو سعيدا بحزنه، أو على الأقل يتقلبه كأنه قدر إلهي لا يجب عليه أن يقاومه.

التناص Intertextuality

والتناص مفهوم سيميولوجي حديث نسبيا لقى رواجا لدى دارسي الشعرية الحديثة والتحليل البنيوي، وتشير دراسات عدة إلى أن "فكرة" التناص فكرة قديمة قدم الثقافة الإنسانية، ويمكن أن تكون دراسات نقد المصادر، والمحاكاة، والتضمين مما يتلاقى مع فكرة التناص، وإن لم تكن هي هو.

ويذهب أغلب المهتمين بتتبع مظاهر التناص إلى تأكيد دعوى عريضة تزعم أن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى، ثم يفترق الجمع في تحديد المدلول، والإجراء والغاية، بدءا من جماعة كيوتل ١٩٦٠، مرورا بجوليا كريستيفا، التي تنطلق من

التحليل التحويلي، المنقول عن تشومسكي، لترى أن التناص تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد[٨٦]، وانتهاء بدراسات لا تنتهي.

ومن بين المحاولات العدة لجعل التناص إجراء منفذا، تبدو محاولة جيرار جينت في "مدخل إلى جامع النصوص" ١٩٧٩ متفردة، بجدارة، وقد قسم أنماط التناص من خلال استعراض نظري مطول إلى خمسة أنواع:

١- التناص بمفهوم كريستيفا، ويتحقق من خلال حضور فعلي لنص ما في نص آخر.

٢- التوازي النصي **Paratextualite** وهو علاقة ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة ....) ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي.

٣- النصية الواصفة **Metatextualite** وهي علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر، بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة، وبتعبير أفضل: هي علاقة نقد.

٤- النصية المتفرعة **Hypertextualite** أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة.

٥- النصية الجامعة **Architextualite** وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تضميني خالص لنص ما في طبقته النوعية.

إن صنيع جيرار جينت هنا – يضع النص ضمن أركيولوجيا ثقافية عالمية، وبذا يمكن لحظ إحالات لا متناهية تشير إلى عناصر تحولت من الماضي لتستقر

فيه، وقد أكد بول ريكور على حتمية الإحالات، وأجمع النقاد على أن كل نص هو تناص(٨٧). وتوسع باختين، بحسب تودوروف، فرأى أن التناص جوهر حياتنا فكل خطاب من الخطابات اليومية إعادة إنتاج لخطابات سابقة وفيما يتعلق ب"الحزن" تحديدا، يمكن تلمس مظاهر التناص كما يلي:

١- التناص (بالمعنى الشائع / معنى كريستيفا). ويتحقق ذلك في نهاية النص في قول صديقه

سنعيش رغم الحزن، نقهره، ونصنع في الصباح

أفراحنا البيضاء، أفراح الذين ليس لهم صباح

ففي هذين البيتين تناص واضح مع قول الشابي

سـأعيش رغـم الـداء والأعـداء كالنسـر، فـوق القمـة الشـماء

وأقام الشاعر حوارا مع نص الشابي، ووظفه فنيا، في رؤيا صديقه الحالم المتفائل، واستبقى شيئا من النسيج اللفظي للشطر الأول، وغيب الشطر الثاني تماما ولعل روح التفاؤل والأمل الجارية على لسان الصديق يناسبها تبني خطاب الشابي الزاعق، حتى إذا ما رد عليه الشاعر بعد ذلك بدت رؤيا الصديق مجرد وهم. فهنا حضور فعلي لنص داخل نص آخر، برغم ما حدث له من تحويل فلم يتم نقله في هيئة اقتباس، بل مجرد تلميح، يحتاج إلى قدر من إعمال العقل لاستكشافه.

٢- التوازي النصي

ويتحقق ذلك بربط الحزن بمحيطه الثقافي الذي ظهر فيه، وأول ما نربطه به هو إنتاج الشاعر نفسه، ونفس الديوان للشاعر يشتغل على تيمة الحزن، والشعور بالإحباط، والخواء، وقد تساءل د. شوقي ضيف بعد أن لاحظ أنه يسري في ديوانه الأول قلق وحيرة لا ضفاف لهما، فالظلام يترامى حوله على كل شيء فكل ما في الوجود والحياة حالك شديد السواد، وكأن الدنيا خلت من الأعياد والمسرات، ولم يبق بها إلا الألم واللوعة ورحلة الضياع في بحر الحداد أو بحر العدم، والبوم يصيح والدخان يخنق الأنفاس، وقطط تموء من هول المطر، وكلاب تتعاوى، ورعود، والعام عام جوع، وينشد الشاعر:

يا صاحبي إني حزين، ثم يتساءل د. شوقي: أين المفر؟ بل يذهب إلى أن الشاعر يتمنى ألا يفارقه الظلام(٨٨).

وأما الديوان الثاني فأول نص فيه "الشيء الحزين". وفي كتابه "حياتي في الشعر" استنفد الشاعر قدرا من صفحاته ليشرح وجهة نظره في الحزن وكيف أن حزنه فعال، مسنود بفلسفة، وإذا أخذنا في الاعتبار أن زمن نشر القصيدة (١٩٥٢)، وان بقايا الفكر الرومانسي كانت لا تزال غالبة، بتمجيدها الحزن والقلق والظواهر التشاؤمية، وكذلك فإن هذه الفترة كانت تشهد المد الوجودي بتكريسه للقلق وبحثه عن قضايا تساهم في رفع معدل الكآبة والشعور بالعصاب النفسي، إلى آخر ما هنالك من حديث الماركسيين عن غياب قيم العدل الاجتماعي والتأكيد على الظلم، وكذا الفترة الإمبريالية، فإن كل هذه "المحزنات" تبدو خلفيات داعمة للقصيدة هنا، وبحسب كومبانيون فإن دور الكتابة هو إعادة كتابة(٨٩). وبحسب دريدا وبول دي مان فإن كل كتابة هي تجميع وشرح واستشهاد وتعليق(٩٠). وبذا يمكن الزعم بأن الشاعر وجد "مادة"

فحولها إلى شكل كتابي شعري.

٣- النصية الواصفة

وهي علاقة تفسير تربط "الحزن" بنصوص أخرى غائبة، ليس هنا ما يشير إليها صراحة، بل ربما بدا "الحزن" نصا مضادا لها، وهذا يفتح "الحزن" على عوالم لا نهائية من النصوص، فثمة "إحالات" عدة، في مقدمتها: الهجرة، أو كما أسماها: "الرحلة". ويؤكد الشاعر: ظل معنى الرحلة ينمو في نفسي منذ ١٩٥٢ م ... وفيها يبدو الشاعر متجردا كتجرد الحاج إلى قدس الأقداس، ويؤكد على أنه استقى هذا المفهوم من الصوفية(٩١). وهاجس الرحلة لديه ظاهر، ففي نفس الديوان نقع على: رحلة في الليل، والرحلة، أغنية حب (وفيها رحلة طويلة)، وأغنية ولاء (وجو الرحلة فيها قاس)، وأشهر رحلاته هي: الخروج في الجزء الثالث.

ومن بين كل "الرحلات" تبدو "الهجرة" أصلا ينقضه الشاعر، إذ يتبنى صورة "البطل الضد" المحبط، الفاشل، المحاصر بالعجز، لكنه مع ذلك يظل يستلهم إصرار الأنبياء وعزيمة الرسل في المقاومة، وبالتالي تأتي أفعاله مغايرة لأفعال الأنبياء والرسل، برغم حسن النية ونبل الدافع.

٤- النصية المتفرعة

وأهم ما يطرأ على الذهن: الأرض الخراب لإليوت، و "في حياتي في الشعر" وفي موقف تخييلي يتحدث الشاعر على لسان قصيدة إليوت، فتقول بلسانه: ألست أندد بفقدان القدرة على الاهتمام، وبالحياة المتسيبة المفككة، وبالعلاقات المزيفة بين البشر، ألست أندد بالموت في الحياة حين يعجز الإنسان عن أن يرتفع عن مستوى السائمة إلى مستوى الإنسان الكامل، ألست أسخر

بسوقية الرجال وابتذال النساء، ألست أتحدث عن الجدب الذي ألم بالأرض حين افتقدت صدقها ونقاءها؟ [٩٢].

فهذا الفهم الذي استقاه من "الأرض الخراب" يحاول الشاعر أن يقلده هنا في "الحزن"؛ إن قصيدة صلاح عبد الصبور محاكاة أو معارضة، لنص إليوت، وقد كان لدى الشاعر من الشجاعة ما يدفعه إلى إعلان ذلك صراحة، خصوصا في المقطع الأول والمتضمن لألفاظ تفتقر لمواصفات الفصاحة كما وردت في التراث، وشعر بالمرارة، إذ قبل العالم من إليوت أن ترد لديه ألفاظ: التايبيست والشاي وعلبة الصفيح والغسيل المنشور والأطقم الداخلية والجوارب والشبشب والمشدات؛ ثم يتهكمون عليه بالشاي والنعل المرتوق؟ فثمة اعتراف بأنه أعجب بالجسارة اللغوية لإليوت وحاول تقليدها في "شنق زهران" و"الملك لك" و"الحزن".

إضافة إلى الجسارة اللغوية، فقد حاول الشاعر نقل الأيديولوجيا التي تتبطن قصيدة إليوت، حيث تمثل البراجماتية **Pragmatism** (الذرائعية أو التداولية) الإطار المرجعي للعقل الأوروبي، وتذهب البراجماتية إلى الاعتراف الصريح بأن ليس هناك معرفة أولية في العقل تستنتج منها نتائج صحيحة، بل الأمر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للإنسان مشكلاته، وأن الأفكار والنظريات والمعارف والنتائج تشكل بمجموعها وسائل وذرائع دائمة لبلوغ غايات جديدة، وان معيار صدق الأفكار والآراء هو في قيمة عواقبها العملية[٩٣]. ولقد أطلقت الدوائر الأوروبية والوسائط السياسية شعارات ومناهج عمل انطلقت من مبادئ الذرائعية، ومنها (الغاية تبرر الوسيلة) و(الوقت هو المال) ... الخ، وكان من نتائج ذلك تراجع القيمة الإنسانية، وتعزيز القيمة الرأسمالية، فضلا عن انحسار الأخلاق واندحارها، وكان لهذا

السلوك الاجتماعي أثر كبير على مجمل المعطي النقدي التحليلي(٩٤).

و"الأرض الخراب" إدانة صريحة لتراجع القيمة الإنسانية وتصدير القيم المادية، وهذا من خلال صياغة مزعجة، تعتمد على موروث العالم، ومن هنا أخذت القصيدة قيمتها، وحاول صلاح عبد الصبور كتابة نسخة عربية منها فكانت "الحزن"؛ تتحرك في خلفية مضمرة، منقولة عن إليوت.

٥- النصية الجامعة

وتظهر هنا علاقة النص بجنسه، و"الحزن" قصيدة ملتبسة، فهي من حيث الشكل تحقق قطعية معرفية مع التراث الشعري العربي، ومن حيث المضمون بها إحالات على مستويات عدة، إلى قيم تراثية، وشعرية قديمة، إن "الحزن" من حيث الشكل والبناء العروضي تجد امتدادا لها خارج البنية العقلية العربية القديمة، فهي بنية منقولة عن التراث الأوربي، وبالتالي يكثر التناص مع التراث الأوربي في الشعر الحر، وبالتحديد في توظيف التراث، والتأثر بقصائد بعينها، أما من جهة المعنى، فإن الحزن تستثمر المقدمة الطللية، بتقاليدها، ولكن من خلال "نصية متفرعة" لقد حدث تحول جذري، فقط استبقى الشاعر فكرة نداء الصديق، واستحالت صورة الطلل إلى "المدينة"، وكما كان الطلل يتعرض إلى الفناء المادي، فالمدينة هنا تعيش حالة فناء قيمي وخواء عاطفي، كذلك في المقطع الثاني تلعب المبالغة التراثية دورها في تضخيم الحزن، حتى يستحيل إلى أسطورة، خارجة من حكايات "ألف ليلة وليلة"، أو من قصص الوعاظ المعتمدة على الاستحالة والمبالغة والسحر، وتظهر هذه "الأسطرة" للحزن في المقطع الثالث، حيث يحدث انزياح للدلالة الطبيعية لتحل محلها دلالات لا تحتفظ من الواقع إلا بحد أدنى من السمات.

وثمة تناص مع فن القصة في "الحزن"، أشار إليه الأستاذ عبد الرحمن فهمي

في "الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور"[٩٥]، وتتبع مظاهرة في المقطع الأول، وبين كيف تتوافر الإحالة إلى منطق البنية السردية في القصة، حيث اختار الأحداث (ابتسمت غمست رجعت شربت رتقت لعبت ضحكت) من بين أحداث يوم عمل، إنما هو اختيار متعمد ليحقق التماسك بين لونين من الرؤية الفنية، هما الرؤية القصصية، والرؤيا الدرامية.

إن التسليم بمفهوم التناص، والاعتقاد بأن الكاتب قارئ، قبل أن يغدو كاتبا[٩٦]، والإقرار بأن أي نص إنما يتضمن وفرة من نصوص متغايرة يمثلها ويحولها، بقدر ما يتحد ويتحدد على مستويات عدة[٩٧] يمكن من خلاله متابعة "النصوص التحتية" وأن نرد النص الحاضر من خلال دراسة النصوص إلى أي شيء كان، فالمعاني متداولة، ويمكن اجتزاء بضع معان فردية أو جزئية وربطها بمساقات معنوية أخرى عديدة، من أي ثقافة وفي أي عصر، وبالتالي فإن الدراسات التناصية تفتح الباب على مصراعيه اعتمادا على آراء متخالطة ومتداخلة عن علاقات النصوص بالنصوص، وفي مقدمة الروافد الداعمة لتقوية هذه النزعة تقف أعمال دريدا وأتباعه مثل بول دي مان وهارتمان، التي تنزع عن النص صفة الجدية، وتحيله إلى أشياء أخرى، من خلال "اللعب المنظم باللغة".

لكن هذا الاحتراز لا ينفي القيمة العظمى للتناص، وهي الإقرار بتداخل النصوص[٩٨]. إذ يقف نص واحد في جهة، وتقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، وهذا يسمح للقارئ بان يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث، ويكون دور القارئ هنا حاسما، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يكشفها بوعيه داخل النص[٩٩].

ومهما يكن الأمر، فإن السيميولوجيا بحسب سيبوك نظرية في التجربة الدلالية، ونظرية في الوعي، لأنها تدرس إمكانيات علاقة البنية مع الفكر من خلال تحليل العلامة، واكتشاف فاعلية الصيرورة في النظام العلامي الذي يكتنز معلومات دلالية، وأبعادا معرفية(١٠٠).

الهوامش والإحالات

١- حسين الواد (من مناهج الدراسات الأدبية) ٨، تونس ١٩٨٥
قاسم المقداد (هندسة المعنى في السرد الأسطوري) ٥١

٢- انظر: محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري) ٩ – المغرب – ١٩٨٥

– عبد الملك مرتاض (بين السمة والسيميائية) ٩ مجلة تجليات الحداثة

– نور الدين النيفر (فلسفة اللغة واللسانيات) ١٦٦

٣- انظر: مازن الوعر (دراسات لسانية تطبيقية) ١٠٢ وما بعدها – بيروت ١٩٩٧

٤- حنون مبارك (دروس في السيمائيات) ١٧ وما بعدها، والكلام بالمعنى وليس بالنص

5- Britannica Article 93782175

٦- سارة كوفمان وروجي لابورت (مدخل إلى فلسفة جاك دريدا الميتافيزيقية واستحضار الأثر) ٢١ وما بعدها ترجمة إدريس كثير، وعز الدين الخطاب، إفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩١.

٧- امبرتو إيكو (من الأثر الأدبي المفتوح إلى بندول فوكر) لقاء مع إيكو، ترجمة محمد ميلاد، مجلة العرب والفكر العالمي ، ص ١٩٣، لبنان ع ١١ س ١٩٩٠

٨- جون كوهين (بناء لغة الشعر) ٩ ترجمة الدكتور أحمد درويش القاهرة ٢٠٠٠

٩- مارسيلو دسكال (الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة) ١١٧ ترجمة حميد لحمداني، وآخرين – الدار البيضاء – د. ت

١٠- بير جيرو (السيمياء) ٥ ترجمة أنطوان أبي زيد – بيروت ١٩٩٩

١١- حنون مبارك (دروس في السميائيات) ١٠٠ الدار البيضاء – المغرب

12- Theories of symbol, tra: C. porter: 19

١٣- برنار توسان (ما هي السيميولوجيا) ١١٣ ترجمة محمد نظيف – بدون بيانات نشر

١٤- عبدالستار جبر الأسدي (الدلالة المبتورة) مجلة علامات العدد ١٢ لسنة ١٩٩٩ م.

١٥- بارت (البنيوية وعلم الدلالة) ١٠٢ ترجمة هوكز بغداد بدون تاريخ

١٦- تودوروف (اللغة الشعرية – الشكلانيون الروس) ٢٨ الفكر العربي المعاصر بيروت

١٧- سعيد علوش (هرمنيوتيك النثر الأدبي) ١٦ دار الكتاب اللبناني ١٩٩٥

١٨- مُحَمَّد أحمد الخضراوي (التأويل والاختلاف) ٥٧ كتابات معاصرة – بيروت ١٩٩٦

١٩- د. عبدالسلام المسدي (الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي) ص ٣٣ وما بعدها. وأود أن أشير إلى إخلاص الدكتور عبدالملك مرتاض في تحديد العلامة وإقامة حوار ثقافي حولها في كتابه (بين السمة والسيميائية)

٢٠- بسام بركة (معجم اللسانية) ١٨٥ بيروت دون تاريخ

21- Bronwen Martin (Dictionary of semiotics) 111

٢٢- ج. ا. كريماس (البنية الدلالية) مجلة علامات العدد ١٣ لسنة ٢٠٠٠ ترجمة أحمد الفوحي.

٢٣- انظر مقالة محسن إعمار (مدخل إلى الدراسات السيمائية في المغرب: محاولة تركيبية) ٩ مجلة علامات نوفمبر ٢٠٠٣

٢٤- عابد خازندار (السيميوطيقا كأداة للتحليل) مجلة علامات ٢٠٠١

٢٥- د. أحمد طالب (السيمائية: من نظرية المحاكاة إلى النظرية الشكلية) ٣

٢٦- روبرت شولز (سيمياء النص الشعري) ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي ط ١ بيروت ١٩٩٣

٢٧- انظر: أ. الطاهر الطويل (سيميائيات الأيديولوجيا) مقال ضمن شئون ثقافية، من منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٩٧ ب. أوليفير وبول (اللغة والأيديولوجيا: من الذي يتكلم؟) ترجمة: حنون مبارك، مجلة علامات العدد ١٢ / ١٩٩٩

٢٨- راجع ما كتبه عنه د. شكري عياد بعنوان (صلاح عبدالصبور وأصوات العصر) ص ٢٣ ضمن العدد الخاص عن الشاعر بعنوان الشاعر والكلمة، فصول، ١٩٨١

٢٩- وأكد هذا الرأي ماهر شفيق فريد في دراسة بعنوان (أثرت . س. إليوت في الأدب العربي الحديث) فصول ١٩٨١

٣٠- د. شكري عياد / ٢٣

٣١- السابق / ٢٣

٣٢- حياتي في الشعر / ٧٨ وما بعدها

٣٣- راجع اللوحة الأولى من "حياتي في الشعر" من ص ٧ إلى ٢٧

٣٤- فصول / ١٨ والمحاضرة بعنوان "تجربتي في الشعر" وألقاها الشاعر في الجامعة الأمريكية عام ١٩٧٩ ونشرتها فصول في العدد الخاص عن الشاعر بمناسبة رحيله.

٣٥- د. عبدالله الغذامي (تشريح النص) ١١٠ وما بعدها، دار الطليعة بيروت – ١٩٨٤

٣٦- شكري عياد (فصول) ٢٥

٣٧- له قصيدة رائعة بعنوان "الخروج" وهي استلهام ونقض للهجرة في آن، انظر التعليق عليها في (تشريح النص) للغذامي، مرجع سابق.

٣٨- هذه الفكرة مما يهتم به أنصار الشعر الحر، ونلحظها تتكرر بشدة، فقد انتصر أمل دنقل للشيطان: المجد للشيطان معبود الرياح، من قال: لا في وجه من قال: نعم، وتردد إزاءها أدونيس، من تختار؟، من تختار؟ يا مهيار؟، الله أختار أم الشيطان؟، ويخيل إلي أن التمرد الميتافيزيقي أصبح موضوعا جوهريا من موضوعات الشعر الحر.

٣٩- الغذامي (تشريح النص) ١١٤ بيروت

٤٠- ذهب مارسيلو داسكال إلى أن كل نص يجب أن تلتئم بنياته الجزئية الداخلية في بنية كبرى تجمعها، حتى يتشكل المعنى العام للنص، وأن اكتشاف البنية العظمى للنص، ضرورة نقدية حتى لا نقع في خلل الفصل بين الدال والمداليل، انظر: (الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة) ١٢ حميد لحمداني وآخرين، أفريقيا الشرق، ط ٢ الدار البيضاء.

٤١- عابد خازندار (السيموطيقا كأداة للتحليل) مجلة علامات ٢٠٠١

٤٢- كريماس (البنية الدلالية) مجلة علامات عدد ١٣ / ٢٠٠ ترجمة أحمد الفوحي

٤٣- د. أحمد طالب (الفاعل في المنظر السيميائي) ٧١ دار الغرب – وهران – الجزائر – ٢٠٠١

وانظر: عادل فاخوري (تيارات في السيمياء) ١١٨ دار الطليعة بيروت ١٩٩٠

وكذا آن إينو (مراهنات دراسة الدلالات اللغوية) ١٠٦ ترجمة أوديت بتيت وخليل أحمد – دار السؤال – دمشق ت ١٩٨٠

٤٤- سمير المرزوقي (مدخل إلى نظرية القصة) ١١٧ الدار التونسية للنشر، دون تاريخ

٤٥- د. أحمد طالب (السيميائية من منظور المحاكاة إلى النظرية الشكلية) ١٣ الجزائر ٢٠٠٣

٤٦- عبدالستار جبر الأسدي (قراءة في تاريخ انفصال الدال عن المدلول) مجلة علامات – العدد – ١٢ لسنة ١٩٩٩

٤٧- من التداولية إلى السيميائيات: أسس ومعطيات، ص ٣

٤٨- خيرة حمرة العين (سيمياء التشاكل) ٧ وهران – الجزائر

٤٩- السابق نفسه

٥٠- انظر ما كتبه محمد مفتاح في (تحليل الخطاب الشعري) من ١٩ : ٢١ وما كتبه عبدالملك مرتاض في (شعرية القصيدة) من ٢٤ : ٤٢

٥١- نقلا عن: محمد مفتاح (التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية) ١٩٨ المركز الثقافي العربي – المغرب – ط ١ – ١٩٩٦

٥٢- ينظر: جوزيف كورتيس (التحليل السيميائي للحكاية) ترجمة رشيد بن مالك وآخرين

٥٣- بسام بركة (معجم اللسانية) ١١٦

٥٤- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري في مواطن عدة

٥٥- عبدالملك مرتاض (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل حركي لقصيدة أشجان يمانية) ٣٣ بيروت – ط ١ – ١٩٩٣

٥٦- عبدالملك مرتاض (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ١٥٢

٥٧- عبدالقادر الفاسي الفهري (اللسانيات واللغة العربية) ٣٣٥ : ٤٢٩

٥٨- محمد مفتاح (التحليل السيميائي: أدواته وأبعاده) ٢٣ مجلة دراسات – الدار البيضاء – ع ١ خريف ١٩٨٧

٥٩- أشير في هذا الصدد إلى استعمالات لغوية للتشاكل لدى كل من: خولة الإبراهيمي في (مبادئ في اللسانيات) والمرزوقي وجميل شاكر (مدخل إلى نظرية القصة) حيث تمت ترجمته بتصرف.

٦٠- عبدالملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري ١٤ – دمشق – ٢٠٠٥

٦١- السابق / ١٦

٦٢- محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري) ٥٢

٦٣- مرتاض (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ١٣

٦٤- السابق / ١٦

٦٥- مارهو اينشتاين (رومان ياكوبسون: أو البنيوية الظاهراتية) ٦٠ ترجمة عبدالجليل الأزدي – بغداد – د ت

٦٦- كاترين أوريكيوني (الإيحاء والأيديولوجيا: بصدد بارت) ترجمة أحمد الفوحي، مجلة علامات العدد ١٢ لسنة ١٩٩٩

٦٧- بارت (البنيوية وعلم الإشارة) ١٠٢ – ترجمة هوكز – بغداد

٦٨- تودوروف (اللغة الشعرية) ٢٨

٦٩- تيري إيجلتون (مقدمة في نظرية الأدب) ٢١ ترجمة أحمد حسان – القاهرة – ١٩٩٩

٧٠- عبدالستار جبر الأسدي (الدلالة المبتورة) علامات – العدد ١٢ لسنة ١٩٩٩

٧١- السابق نفسه

٧٢- ثمة وفرة مصطلحية لهذا اللفظ نشير فقط إلى بعض منها، فقد ترجمها نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم بالعلامة (مدخل إلى السيميوطيقا) ٣٣، وترجمها نور الدين النيفر بالآداتية اللغوية (فلسفة اللغة واللسانيات) ٧٤، وتردد عادل الفاخوري بين ألفاظ عدة مثل: إيقونة وصورة واستعارة وتمثيل بياني (حول إشكالية السيميولوجيا) ١٨٢ وما بعدها، وترجمها صلاح فضل إلى الأيقون، ثم إلى الصورة في نفس الكتاب (بلاغة الخطاب وعلم النص) ٢٣٩ وما بعدها.

٧٣- د. محمد الداهي (منزلة الصورية في تشخيص الواقع) ١١٣ ضمن "مطارحات أدبية" عن النادي الأدبي بالمغرب د. ت.

٧٤- عبدالملك مرتاض (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ١٤

٧٥- بسام بركة (معجم اللسانية) ١٠٣

٧٦- صلاح فضل (بلاغة الخطاب) ٢٣٩

٧٧- انظر: رشيد بن مالك (السيميائية بين النظرية والتطبيق) ٢٠

سامية حبيب (دلالات في الدراما الشعرية العربية) مجلة علامات عدد مارس لسنة ٢٠٠٠

حنون مبارك (دروس في اليميائيات) ١٠٨

٧٨- محمد مفتاح (التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية) ١٩٢

٧٩- نفسه / ١٩٠

٨٠- عبدالملك مرتاض (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ١٥

٨١- د. محمد الداهي (منزلة الصورية في تشخيص الواقع: قراءة في رواية الأناقة للميلودي شغموم) ٧ مرجع سابق.

٨٢- السابق / ٤

٨٣- كريماس (البنية الدلالية) علامات

٨٤- مرتاض (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) ١٤

٨٥- السابق / ٤

٨٦- بيير ماري دي بيازي (نظرية التناص) ١٤ ترجمة وتعريب المختار الحسني، دون بيانات نشر

٨٧- عبدالستار جبر الأسدي (ماهية التناص: قراءة في إشكالية نقدية) مجلة علامات

٨٨- شوقي ضيف (فصول) ٣٣

٨٩- نظرية التناص / ١١ مرجع سابق.

٩٠- نفسه

٩١- حياتي في الشعر / ٢٢، ٢٣

٩٢- السابق / ٩٠

٩٣- يعقوب فام (البراجماتية: مذهب الذرائع) ٧٨ بيروت ٢٠٠١

٩٤- من التداولية إلى اللسانية / ٩

٩٥- عبدالرحمن فهمي (الرؤية القصصية في شعر صلاح عبدالصبور) ٥٢ مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول أكتوبر ١٩٨١

٩٦- عبدالنبي إصطيف (عن الموقف الأدبي) ١٦٨ مجلة راية مؤتة، عن جامعة مؤتة، العدد الثاني ١٩٩٣

٩٧- د. جابر عصفور ضمن ملحق المصطلحات التي أضافها لترجمة كتاب: إديث كريزويل (عصر البنيوية) ٣٩٢ دار سعاد الصباح ط ١ سنة ١٩٩٣

٩٨- عبدالله الغذامي (الخطيئة والتكفير) ٩٠ النادي الأدبي، جدة ط ١

٩٩- مركو أنجيلو (أصول النقد الجديد: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ١٠٩ وما بعدها ترجمة أحمد المديني. عيون المقالات، الدار البيضاء ط ١ – دون تاريخ

١٠٠- وليم راس (المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية) ٩ ترجمة يوئييل يوسف عزيز ط ١ دار المأمون – بغداد – ١٩٨٧

الفصل الثالث

التخييل الشعري

مدخل لدراسة المعنى الشعري في ديوان الناس في بلادي

مفتتح

يرجع اختيار الموضوع إلى أهمية المفردات الثلاثة التي تشكل عنوان البحث. فالشاعر معدود من العلامات الهامة والرئيسية في الحركة الشعرية الحديثة، إن لم يكن أهم علاماتها، وهذا أمر أصبح لا يحتاج إلى تأكيد، فثمة اعتراف بأنه "أكثر الشعراء المصريين أهمية منذ منتصف خمسينيات القرن الماضي"(١)، كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي. بعيدا عن حدود الوطن، فهو "أهم شاعر عربي"(٢)، كما يقول الدكتور مُحَمَّد مصطفى بدوي، ويراه الدكتور شوقي ضيف "رائد الشعر الحديث"(٣)، وإلى هذا المعنى ذهب آخرون(٤). والديوان "الناس في بلادي" نقطة تحول هامة في تاريخ الشعرية العربية، ويرى الدكتور علي عشري زايد "أنه علامة بارزة على طريق الحركة الشعرية الجديدة، بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها، وتحديد قسماتها الفنية والفكرية، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن، فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا، ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية الاجتماعية، وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقررة(٥)، ونفس الرأي يقرره كثيرون عن نفس الديوان(٦). أما الموضوع "التخييل"، فلأنه أكثر الصفات حيوية وأهمية في الشعر، ومن جهة ثانية وهذا هو الأهم لأن التخييل في هذا الديوان شكل

ملامح الشعر العربي بعده[٧]، وكان تخييل صلاح عبد الصبور جديدا، ولهذه الجدة فهو متهم "بتغريب الشعر"[٨]، وإن لم تمنع هذه التهمة من سريان روحه في العديد من الشعراء، معاصريه ولاحقيه، وأشار هو إلى ذلك فقال: "أستطيع أن أشهد ملامحي في عشرات الشعراء"[٩]. ولكل ما سبق أعتقد أن الموضوع يستحق مشقة الدرس والمتابعة.

بين التراث والمعاصرة

يضعنا ديوان "الناس في بلادي" في عمق مشكلة يعاني منها الشعر الحر عموما وهي ثنائية التراث والمعاصرة، فعلى حين يجهر أنصاره بالتجديد ويعلنون براءتهم من التراث أو ما أطلق عليه أدونيس القطيعة مع التراث[١٠] نجد شعرهم يضم ما تم نقله من المفردات الثقافية الغربية، مع ما تم حفظه من المفردات الثقافية التراثية، وهذا سبب كثرة الأحكام المتعارضة على الحركة الشعرية الجديدة، كما أنه ظاهر بشدة في ديوان الناس في بلادي، الذي ضم في أول طبعة له (١٩٥٧) إحدى وثلاثين قصيدة، منها إحدى عشرة مكتوبة بالشكل التقليدي، وزنا وصياغة، وواحدة، وهي "أناشيد غرام" "قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن، جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكي"[١١] من جهة الوزن والصياغة والروح، لذلك تقع القصيدة" بين طرفي النقيض: أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية، وأقصى الالتزام إلى حد النمطية" وتسع عشرة قصيدة جاءت في قالب الشعر الحر، وزنا ومضمونا وصياغة[١٢].

وهذه الثنائية (التراث والمعاصرة) تطغى على التخييل الشعري عنده، فيقع بين الطرفين: خيال تقليدي، مبني على معطيات الخطاب النقدي التراثي، حيث الحرص على تحقق مبدأ الوضوح، ومراعاة وجه الشبه إلى صورة تصل أحيانا إلى درجة النثرية، وفي المقابل خيال جامح – وهذا هو الغالب وما سنشير إليه –

منفلت مبني على معطيات الخطاب الغربي بنظرياته المتعددة في موضوع الخيال.

على أن الإنصاف يقتضي بأن نقول إن صلاح عبد الصبور في سلوكه هذا السبيل كان نتاجا طبيعيا جدا للتطور في الخطاب النقدي العربي الحديث، الذي بدأ منذ بدايات القرن الماضي ووجد له نصيرا صعب المراس قوي الحجة في الديوانين عامة، والعقاد خاصة، حتى أمكن الحديث عن "نظرية الخيال عند العقاد"[١٣]، وهي نظرية قائمة على ما قاله الأوربيون في هذا المجال، أحيانا بوعي وأحيانا مجرد نقل[١٤]، ونقل عبدالرحمن شكري ما قاله كولردج عن الخيال الأوّليّ والخيال الثانوي، في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه، حين تحدث عن الفرق بين الخيال الشعري والوهم، وكان حديث الديوانيين مفتتح حديث طويل واصله أنصار أبولو، خصوصا الدكتور أحمد ذكي أبو شادي، ورفاقه الذين نقلوا معظم ما ذكره الأوربيون عن موضوع الخيال الشعري، وأصبح الخيال عنصرا من العناصر النقدية التي يلجأ إليها الناقد لقياس جودة الشعر[١٥].

وعكس إبداع جماعة أبولو هذه الآراء في مجال الإبداع الشعري وفي مجال الكتابة النقدية، بدرجة يمكن معها القول إن الخيال أصبح عنصرا أوليا ضمن عناصر الشعر العربي، حتى أن كاتبا محافظا مثل الرافعي يقول عن الخيال إنه "روح الشعر"[١٦]، وهذا التعبير متداول لدى جماعة أبولو، تجده مثلا لدى أحمد ذكي أبو شادي في قوله "يصح أن يعرف الخيال بأنه من روح الشعر"[١٧]، وهو في هذا يردد ما ذكره كولردج في سيرته الأدبية حيث يقول "الحس الصادق هو جسم العبقرية الشعرية، والوهم كساؤها، والعاطفة حياتها، والخيال هو الروح السارية في كل مكان"[١٨]، وإلى هذا المعنى ذهب العقاد[١٩] والمازني[٢٠] ومن عاصرهما.

في هذا الجو المشبع بروح الانفتاح على التراث الأوروبي ظهر صلاح عبد

الصبور استجابة للمتغيرات المستحدثة، ونجح في التخلص كثيرا من عيوب النقل الحرفي والساذج والتقليد التي وقع فيها سابقوه[٢١].

بين التخييل والخيال

ومصطلح التخييل مصطلح تراثي عربي، يدور بين الفلاسفة، ومتأخري النقاد، ولكنه لم ينتشر في البلاغة والنقد الأدبي، بل ظل الخيال والتخييل مرتبطا بشيء من سوء السمعة، فهو شبيه بالكذب والخرافة، ولذلك يقول المؤرخون: إن "النقد العربي القديم لم يتحدث حديثا خاصا عن الخيال"[٢٢]، برغم أن القدامى عرفوا موضوعات تنتمي إليه، كالمبالغة والإحالة والإفراط مثلا، أما الفلاسفة فقد كانوا متأثرين بمقولات أفلاطون وأرسطو، وذكروا في سياق حديثهم عن الخيال والتخييل آراءً جيدةً، قال الشريف الجرجاني "الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيرية المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحله مؤخرة البطن الأول من الدماغ"[٢٣]. وعلى ما ذكره الشريف الجرجاني يعلق الدكتور حسين خمري بان تحديد الجرجاني لوضع الخيال في الدماغ – مؤخرة البطن الأول من الدماغ تحديد يشترك فيه تقريبا كل الفلاسفة الذين اشتغلوا بعلم النفس خاصة ابن سينا، ولم يضف إليه علم النفس الحديث عن طريق التشريح سوى بعض الإضافات الطفيفة[٢٤].

وإذا كان الفلاسفة العرب تحدثوا عن التخييل متأثرين بأرسطو، فإنهم قد أبدعوا فيه وأضافوا إليه مما يكن معه "القول بأن التخييل إبداع عربي إسلامي"[٢٥]، وهذا الإبداع راجع الفضل فيه إلى ابن سينا، الذي أذاع كلمة التخييل، وعرف الشعر بأنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه"[٢٦]، وهو تعريف للشعر عموما، في أي لغة، ثم يحدد الشعر

العربي بقوله "عند العرب مقفاه" فإذا كان القدامى قد ذهبوا إلى أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[٢٧] متابعين في ذلك تعريف قدامة بن جعفر (ت / ٣٢٧ هـ)، فقد ذهب ابن سينا أبعد مما ذهبوا إليه إذ نص على أنه "كلام مخيل" ويرى دارسوه أن مقصود ابن سينا بقوله "كلام مخيل" هو "فعل مخيل"[٢٨]. ويرى ابن سينا: أن الشعر من جهة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، وبذلك التأثير تصير النفس محاكيه في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا أو محاكيا، وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش وما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها وربما انفرد الوزن والكلام المخيل"[٢٩]، وهذا معناه أن التخييل هو "مخاطبة القوة المتخيلة في النفس" وهذا يعني أن الملتقي سينفعل له، فالتخييل حدث مشترك بين الشاعر وقارئه، وهذا مستمد من الجذر "خيل" بتشديد الياء كما يلمح إلى هذا المعنى دارسو ابن سينا[٣٠]، وهذا مفهوم من قوله تعالى "فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى" (طه / ٦٦)، فالحدث يشترك فيه الطرفان: السحرة بالفعل والإيهام، وموسى بانفعاله ووقوعه تحت تأثير هذا التخييل، ولذا يقول الدارسون: "إن من وظائف التخييل على هذا النحو إحداث وضع كيفي من الانفعال"[٣١].

وبسبب من هذه الميزة الدلالية في اللفظ تم العدول، في العنوان، عن لفظ الخيال إلى التخييل، ظنا بأن في التخييل شعورا بإيجابية متبادلة بين الشاعر وقارئه، وباستثناء هذه النقطة، فاللفظان الخيال والتخييل مترادفان.

مضمون الديوان وعلاقته بالتخييل

والخيال أو التخييل عند صلاح عبد الصبور مرتبط بطبيعة مضمونة الشعري، هذا المضمون الذي يزاوج بين "قراءاته في الشعر العربي وخاصة لأبي

تمام والمتنبي وأبي العلاء وقد كان أكثر تعلقا بآخرهم، لعمق تفكيره في الإنسان وهمومه في الحياة وأيضا من خلال قراءاته في الشعر العربي وخاصة لإليوت، وفي الفلسفة الغربية وعلم النفس ..."(٣٢). وهو مضمون ثري يدعمه وعي الشعر بضرورة الانفتاح الثقافي الذي لم يعد ترفا بل واقعا، فيرى أن التراث الأجنبي جزء من موروث الشاعر، فيقول: "أضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربي عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الأجنبي في لغته"(٣٣). وعن طريق هذه الازدواجية المؤلفة من التراث القومي والتراث الحضاري ينبع صوت الشاعر، أو بتعبيره هو، فإن "الشعر ينمو داخل التراث الشعري، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم: وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعده شاعرا"(٣٤). وهذه الفكرة جعلت صلاح عبد الصبور" يلجأ في هذا الديوان كثيرا إلى وسائل التصوير التقليدية، من تشبيه واستعارة وكناية، وإن كان في معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال توظيفا فنيا جديدا للإيحاء بأبعاد نفسية، وشعورية لم تكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها وكان هذا يدفعه أحيانا إلى الإغراب في تشكيل هذه الصورة وتأليفها من عناصر متباعدة لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط واضح"(٣٥). وهذا الذي يصفه الدكتور علي عشري في النص السابق قد أصبح بعد ذلك من الركائز الرئيسية لإبداع الشعر الحر، عند الشاعر نفسه وغيره(٣٦).

مفردات التخييل في الديوان

ويعتمد التخييل عنده على عدة عناصر في مقدمتها:

١- التجسيم **Personification** وهو مصطلح فلسفي قديم، وحديثا يذهب البعض إلى الحديث عنه تحت مسمى التشخيص، وفي كل الأحوال، فإنه

إضفاء الصفات البشرية على الأمور المعنوية، أو المادية.

٢- التجسيد materialization وهو تحويل المعنوي إلى مادي، Embodiment, وفي اللغة إشارات إلى فروق دلالية بين التجسيد والتجسيم، حيث ينصرف الجسد إلى الجنس البشري ويشير الجسم إلى الجرم ذي الطول والعرض والعمق، ولا يتعلق ذلك بالشخص،[٣٧] ونفس هذه المعاني اللغوية يشار إليها في المعاجم الأدبية والفلسفية المتخصصة، حيث يذهب يوسف كرم في "المعجم الفلسفي "إلى أن التجسيم هو: التعبير عن المجرد بالمحسوس، وعن الأفكار والمدركات العقلية بالصور المحسوسة"[٣٨]، ورأى صاحبا "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " أن التجسيد هو: نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة، مثال ذلك مخاطبة الطبيعة كأنها شخص تسمع وتجيب"[٣٩]. وهذه الفروق بين التجسيد والتجسيم تشير إلى ما يحيل إليه الشاعر فقط، أما جوهر التخييل فهو واحد، ولذلك سندرسها معا.

٣- الإيحاء **Suggestion** ويندرج ضمنه الإيماء **Gesticulation** وكل ما من شأنه أن يشير إلى معان إضافية توحيها الكلمة علاوة على معناها الأصلي، كالتخمين **Connotation**، أو الرمزية **Symbolism** أو الكناية **Metonymy** والمجاز المرسل **Synecdoche** والتلميح **Allusion** وهو مجرد إشارة ضمنية أو غير مباشرة إلى ما يستحضره الشاعر في سياق حديثه، وفي العادة يكون الدافع إلى ذلك أن هذا المشار إليه غير مستحب ذكره **Euphemism**.

٤- المبالغة والتوسع، وهذه تأتي في صور عدة، فأحيانا تشير المبالغة إلى معان مستحيلة التحقق لا يقبلها الإمكان ولا الواقع، وهي ما أشار إليه علماء

البديع بالإغراق **Adynation**، فإن أتى هذا الإغراق وفق الضوابط التي نص عليها العلماء فهو مقبول **Overstatement**، وفي العادة يتم الحديث عن صورها تحت مسمى المبالغة **Hyperbole**(٤٠).

٥- الاختراع **Invention** والإبداع **Innovation**، وفي التراث إشارات إلى الفرق بينهما فعلا، يذكر ابن رشيق أن "المخترع هو ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، أما الإبداع فهو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له: بديع، فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ"(٤١).

وكلام ابن رشيق هنا غامض وعام، ولا يكشف عن فروق بينهما، والأمثلة التي قدمها ابن رشيق في هذا الصدد تدل على أن المقصود بالإبداع هو ما عناه ابن رشيق والمتقدمون بالسلخ، في حديثهم عن سبل السرقة وتداول المعاني الشعرية، حيث أسقطوا السرقات الشعرية على ثلاثة محاور:

١- السرق: وهو أخذ المعنى بلفظه

٢- السلخ: أخذ المعنى مع تغيير بعض اللفظ

٣- التوليد: وهو تغيير المعنى مع تغيير اللفظ(٤٢).

وإن صح هذا الاستنتاج، فإن مفهوم "التناص" لا يرى في ذلك عيبا، بل هو أمر جوهري لتوليد المعاني، (٤٣). ولعل الذي يدفع القدامى ومنهم ابن رشيق إلى تبني مثل هذا الرأي هو انطلاقهم من الثنائية القديمة: اللفظ والمعنى، وهذه الثنائية هي التي تدفع بابن رشيق إلى القول في مقام السرق "ليس أحدنا أحق بالكلام من أحد، وإنما السبق والشرف في المعنى على شرائط"(٤٤).

وأمام هذا الاستنتاج مما يطرحه النقد القديم حول "الاختراع والإبداع" فإن ما يغلب على ظننا أنهما لفظان مترادفان، وسنقف مع كل عنصر من هذه الخمسة وقفة.

١- التجسيم والتجسيد

ويعتمد شعر صلاح عبدالصبور على هذين العنصرين وكذلك الشعر الحر كله حتى يمكن القول إن شعر صلاح عبدالصبور يعتمد على هذه العملية الخيالية في الأساس، وبصورة تدعو للدهشة، إذ لا تخلو قصيدة تقريبا من وجود التجسيد والتجسيم، أو أحدهما على الأقل، وقد أشار صلاح عبدالصبور عدة مرات إلى ضرورة أن يمتلك كل شاعر تصورا للشعر، يهتدي به في عملية الخلق، وأشار إلى تصوره الشخصي، فعده "أبسط ألوان التصورات، فالشعر صوت إنسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس" ولكي يصل إلى هذه الفرادة والتميز، فإنه "يستعين بالموسيقى والإيقاع والصور والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلمات أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو متطبعة عليه إلى غيره من الناس"(٤٥).

ومن مراجعة كلامه كاملا فإنه لا يضع حدودا للخيال يقف عندها، ولا يهتم بما قاله القدامى عن "الجامع في كل" أو وجه الشبه، بل يبدو متمردا على ضبط الخيال بهذه الضوابط، التي رأى الدكتور مُحَمَّد غنيمي هلال أنها بأثر من الفكر الفلسفي اليوناني، الذي مارس نفس الدور في الفكر الأوروبي، من خلال نظرية المحاكاة، التي هدفت إلى "عملية ضبط للشاعر حتى لا يتوه في دروب الخيال"(٤٦). وقد مارس الفكر الرومانسي تمردا على هذا الضبط، في الفكر الأوروبي والعربي، وبظهور كولردج، كما يقول فوكس **Fookes** تم التحرر من هذه

القيود كلية[٤٧]، وقد انتقل هذا الفكر إلى الثقافة النقدية العربية كما مر، حتى إذا وصل الأمر إلى صلاح عبدالصبور، قال بأن البلاغة القديمة تم وضعها خطأ، إذ فرضت على الشاعر "أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريد هو منهم"[٤٨]، وإذا تمرد صلاح عبدالصبور، أو الشاعر عموما، وخاطب الناس بما يريد هو، فهذه هي الرومانسية التي حارب العقاد ورفاقه في سبيل توطيدها، وهذا ما يؤدي التمادي فيه إلى غلبة النزوع نحو اجترار مشاعر الذات والانشغال بالاستبطان الداخلي.

ومن هنا يبدو صلاح عبد الصبور في كتاباته النقدية ميالا إلى مخاطبة الناس بما يريد، ولذلك يتخفى وراء التجربة الصوفية، وهذا أثر من آثار الفكر الرمزي، خصوصا بشر فارس،[٤٩]، وكما مال الرمزيون إلى هذه الأقنعة هربا من الإفراط في الذاتية، مال إليها صلاح عبدالصبور، وقد عاصر هو هذه الحركة الرمزية، وفي "حياتي في الشعر" إفراط في إلباس التجربة الشعرية أردية العشق الصوفي والمنازل الصوفية"[٥٠]، وظل يردد هذه الاستعارة حتى آخر حياته، فقال "أنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الفنية شبيهة جدا بالتجربة الصوفية"[٥١]. وكل هذا يضع القارئ في تهيئة نفسية لانغماس الشاعر في جو من التخييل.

بدءا من أول قصيدة في الديوان (رحلة في الليل) ومن أول لوحة فيها:

بحر الحداد

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد

وفي اللوحة الثانية، وعنوانها: أغنية صغيرة، يتحدث عن طائر وفرخه الصغير، في صورة شاعرية، حالمة، وفجأة يدهمه القدر على هذا النحو:

ذات مساء حط من عالي السماء أجدل منهوم

ليشرب الدماء

ويعلك الأشلاء والدماء

وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض

وفي اللوحة الثالثة (نزهة الجبل)، نفس الحديث عن القدر:

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير

عيناه خنجران مستقيمان بالسموم

والوجه من تحت اللثام وجه بوم

لكن صوته الأجش يشدخ المساء

"إلى المصير"! والمصير هوة تروع الظنون

وفي المقطع الأول استعارة تجسيمية، حيث تحول الليل إلى سبع مفترس، يمارس على الشاعر ألوانا من الإيذاء النفسي والجسدي، وفي المقطع الثاني تجسيمان: القدر في هيئة وحش كاسر، والأحلام والأماني التي حملها الشاعر / الطائر، وقد تجسدت في هيئة الفرخ، وجرت المقادير بتدميرها، وتمادي الشاعر فصور حيرة هذه الأحلام وليس الشاعر وكيف استسلمت لهذا الاغتيال الوحشي، وكذلك بالمقطع الثالث ثلاث استعارات تجسيمية: نفس القدر، بأن زاد عليه الشاعر شناعة الوجه وبشاعة المنظر، مما يوحي بأنه ازداد شرا عما قبل، وهذا الطائر / القدر له صوت نكر "يشدخ المساء" وهذه هي الصورة

الثانية، وهذا الصوت يأمر "إلى المصير"، ولكن ما هو المصير؟ أنه "هوة" وفي لسان العرب أن الهوة هي الحفرة العميقة، وكذا نفس المعنى عند الزمخشري[٥٢]، والشعور بالخوف من مثل هذه الأماكن العميقة لا يزعج الشاعر، بل "يروع الظنون"، وهذه صورة رابعة ولكنها قائمة على التجسيد.

ويسير باقي القصيدة على هذا النحو، فيتحدث في المقطع الرابع عن السندباد وهذا قناع يتخفى تحته الشاعر، ورحلة السندباد في "بحر العدم"، هي رحلة الشاعر في تجربة إبداع القصيدة، وهي نسج على منوال تجارب رمزية عربية أشهرها: "إلى زائرة" لبشر فارس[٥٣].

ويتحدث القدامى عن الفوائد المرجوة من مثل هذه الصور، والتي هي بعرف البلاغة استعارات مكنية، فيذكرون أن مقصد الوضوح وتقريب الغريب والبعيد هو الذي يدفع بالشاعر إلى إضفاء صفات بشرية وغير بشرية على كائنات جامدة أو أفكار ذهنية عقلية، لأن جعل المجرد الذهني والنفسي والوجداني حسيا بامتلاكه صفات محسوسة من رؤية وشم وسمع وذوق ولمس أو صفات انفعالية كمشاعر حزن وفرح أو ألم وأسى، وإعطاء مالا يعقل صفة من يعقل كل هذا مما يقرب فكرة المتحدث إلى القارئ[٥٤]. وحتى الجرجاني لا يبعد كثيرا عن هذه المعاني إذ يجعل اهم فوائد الاستعارة عموما أننا من خلالها نرى "الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبنية"[٥٥].

وهذا يعني أن الاستعارات إنما هي "وسيلة" فقط، وأن ثمة معنى منفصلا يريد القائل أن يوصله إلى السامع، إنها "حيلة" كما يذكر ابن رشيق مرارا، الذي ينص على أن "الاستعارة أفضل المجاز، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[٥٦]، وذهب الرماني والقاضي الجرجاني، ووافقهما ابن رشيق إلى أن شرط الاستعارة هو التوسط، أو

بتعبيره "ألا تعرى الاستعارة عن علاقة الأصل، وهذا معنى قولهم: مناسبة المستعار للمستعار له، أي: ألا يبعد الشاعر الاستعارة جدا حتى ينافر، فيفقد ملاحظة الأصل، ولا أن يقربها كثيرا حتى يحقق، أي يبلغ الأصل"(٥٧). وإنه لمن المدهش أن يذكر في حديثه عن الاستعارة" إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالة، وليس من ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم، وإنما استعاروا مجازا واتساعا"(٥٨). وهذا يعني أنها "أسلوب في التعبير، وليست ضرورة"(٥٩)، وربما يدفع إليها من الخيلاء والعجب أكثر مما يدفع إليها من ضرورات الفن.

وبقراءة استعارات صلاح عبد الصبور السابقة، وهذه الصور المعتمدة على التجسيد من القصيدة الثانية في الديوان "يا نجمي ... الأوحد":

١- قلبي المشبوب، وقد أغفت

في صدري باقة أزهار

٢- ونما في قلبينا مرح مغلول الأقدام

مرح خلاب كالأحلام

وقصير العمر

٣- فلنتناج، ولنتحسس ما أبقت أيام الذل

ولأن الأيام مريضة

ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب

تعتل كليمات الحب

في ضوء ما تقرره البلاغة القديمة، فلن تكون هذه الاستعارات مقبولة

مطلقا، فلا يمكن الاهتداء إلى مناسبة المستعار منه للمستعار له، وحتى الصورة الأولى هنا مبتدأ بلا خبر، وليس له علاقة بما سبقه، ولا بما يليه، ومجرد تخمين علاقة تربطه مع باقي النص قد يؤول إلى الفشل، ولا يمكن أن نزعم أن ثمة معنى جاهزا "هناك" أراد أن يضعه الشاعر "هنا" من خلال هذه الاستعارات، ولن تكون مجرد "أسلوب في التعبير" لأنها هدف في ذاتها.

وذهب النقاد المحدثون إلى أن نقل المجرد إلى الحسي بالتجسيد أو التجسيم له دور كبير في إثارة الأحاسيس والمشاعر[٦٠]، ويتحقق هذا بما يمنحه الشاعر عن عواطفه ومشاعره إلى الطبيعة الجامدة، فيكسبها حياة أو ما يشبه الحياة[٦١]، وإذا تحققت هذه الاستعارات في الأفكار المجردة، فهذا أيضا يدعم من إيصالها إلى الآخرين[٦٢]، وهو سير في طريق إضفاء بعض الغرائبية على مفردات العالم، فنخرج من الألفة والعادة إلى عالم الخوارق والعجائب[٦٣].

وهذا الكلام يقترب أكثر مما ساقه النقاد القدامى، من شعر صلاح عبد الصبور، لكنه لا ينفذ إلى جوهر الفن الشعري لديه، إن صلاح عبد الصبور لا يستخدم هذه الصور كحيل أو حلى أو وسائل، بل يبدو في حال دائمة أشبه بالحلم، وفي هذه الحال لديه شعور مكثف بالرغبة في "أنسنه العالم" وإعطاء كل ما فيه الصفة الإنسانية، فكل شيء في الكون في طريقه لديه لأن يتحول إلى كائن بشري، إنسان يحس، ويتعاطف، ويشارك الشاعر أحلامه ومخاوفه، فإن لم تسعفه الحيل، فهو "كائن" فقط، وهذه بقايا "الفكر البدائي" الذي أظهر الأساطير.

وكما في الأسطورة، تتحول مفردات العالم إلى كائنات عجائبية مثيرة للدهشة، نجد نفس المنطق الأسطوري يحكم رؤية صلاح عبد الصبور، وهو يفسر هذه "الرغبة الأسطورية" لديه، باعترافه بأنه "مريض بالسؤال عن العلة في

كل شيء، وهو مرض أورثتني إياه قراءات فلسفية عابرة، وإصابة عارضة بالتأمل، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي، فبقيت معي حتى أعتاب شيخوختي، وأظنها ستظل معي حتى أبواب الآخرة"(٦٤)، وهذه الرغبة في "السؤال عن العلة في كل شيء" هي التي أدت إلى ظهور الحكاية الخرافية والأساطير(٦٥). ومما يعمق من حدة هذه التساؤلات ويجعلها أقرب إلى السؤال الأسطوري "أن صلاح عبد الصبور لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها، بل كان يسأل عن عللها الموجدة لها"(٦٦)، ومثل هذه التساؤلات تقود في النهاية إلى تصورات شبه أسطورية، وأظن انه بسبب منه توصل الفلاسفة الأول إلى "الهيولي والصورة ليصلوا في النهاية إلى وحدة الوجود، ولن يكون طريق إلى هذه الأفكار إلا من باب الخيال" تلك المقدرة الكيميائية التي تقوم بخلط عناصر متفرقة ومختلفة كل الاختلاف، حتى تصبح مجموعا منسجما"(٦٧).

ومن المتوقع عقلا، أن يفشل الشاعر في الوصول إلى علل كل شيء، وبالتالي "تسلم الشاعرَ رؤيتُه للعالم إلى شعور بالتعاسة، يصبح من المحال معه تحقق البهجة"(٦٨)، وقد لاحظ الدكتور شوقي ضيف أن "ديوان الناس في بلادي" قلق وحيرة لا ضفاف لهما، فالظلام يترامى حوله على كل شيء، فكل ما في الوجود والحياة حالك شديد السواد وكأن الدنيا خلت من الأعياد والمسرات، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الضياع في بحر الحداد، أو بحر العدم، والبوم يصيح، والدخان يخنق الأنفاس، وقطط تموء من هول المطر، وكلاب تتعاوى، والعام عام جوع"(٦٩). وهو مضمون مفزع ولا شك تدفع إليه رغبة الشاعر في الإحاطة بالعالم، وهذا شعور أصلي في الفنان، لأن "غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليست عندما تعرف"(٧٠)، وقد أشار الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر" لم يكن على وئام مع العالم، فما أكثر

ما ردد على مسامعنا مثل: الكون موبوء ولا برء، عالمكم موبوء[٧١]، وإذ يفقد الشاعر الشعور بالانسجام مع العالم فإنه يلجأ إلى بناء عالم من الحلم، وقد أشار هو في "حياتي في الشعر" إلى أنه دخل عالم الأحلام وارتاح له[٧٢]، وهذا سبب من أسباب غموضه، كما يرى دارسوه[٧٣]، وفي هذا العالم تغلب رمزية الأحلام على منطقية العقل، وبالتالي يبدو لديه التشخيص، وقد اتخذ شكلا جديدا، فإذا كان "التشخيص في الشعر العربي القديم ليس إلا وسيلة للتعبير عن أفكار ومشاعر هي غاية الشاعر بالدرجة الأولى"[٧٤]، فإن ذلك الأمر مختلف عند صلاح عبد الصبور، وسبب هذا الاختلاف راجع إلى الطبيعة الإنسانية لدى الشاعر هنا، الذي ذكر عنه الدكتور شكري عياد أنه كان "دائم الحوار مع الأشخاص، بطريقة تلقائية، على ما يبدو، ثابتة في أصل تكوينه"[٧٥] وعندما يصف صلاح عبد الصبور مقصد الشعر بأنه "يقصد إلى منطقة أخرى في النفس، منطقة بهيجة، تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء، وان توفق بينها، إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا"[٧٦] أقول: إننا لو وضعنا مكان كل الذي قاله "العقل الباطن" أو اللاوعي، فإن المعنى لن يتغير، فهو يقصد اللاوعي، وفي هذا العالم، يعاد تشكيل الكون، وفق رمزية الحلم ولا منطقيته، وللتدليل على ذلك سنقف مع قصيدة "السلام".

السلام

.... ويظل يسعل، والحياة تموت في عينيه، إنسان يموت
وعلى محياه القسيم سماحة الحزن الصموت
والبسمة البيضاء تهمر فوق خديه محبة
لك، لي، لمن داسوه في درب الزحام

ألقي السلام

وصفا محياه، وأغفت بين جفنيه غمامة

بيضاء شاحبة يطل بعمقها نجما سواد

وتمطت الرئتان في صدر زجاجي خرب

وامتدت الأنفاس مجهدة تراوغ أن تبوح بالانكسار

"إني انهزمت، ولم أصب من وسعها إلا الجدار

والنور والسعداء من حولي، وقافلة البيوت" (الديوان / ٢١١)

هذا الجزء الأول تقريبا من قصيدة مكونة من جزأين، يقول عنها الأستاذ عبدالرحمن فهمي، إنها تصوير لمنظر متسول كانوا يرونه بجوار جدار مكوما في شارع الأزهر، ومنظر أمثال هذا البائس يخلو من الشاعرية تماما، ويحق لأي إنسان أن يتعاطف معه من منطلق محاربة الفقر، أو حقوق الإنسان .. الخ، أما أن يدعي أن في هذا المنظر جمالا وجلالا، خصوصا إذا حضرت هذا البائس منيته، فلن يكون موته تراجيديا ولا بطوليا إلا في مخيلة شاعر كصلاح عبد الصبور، وفي أول سطر منها، "الحياة تموت في عينيه"، وهذا تجسيد مرعب يشخص حجم المأساة التي يحاول الشاعر نقلها، والسطر الثاني تجسيد "مزدوج" لسماحة الحزن الصموت، والسطر الثالث – عن طريق تراسل الحواس يقدم تجسيما رائعا، لهذه البسمة البيضاء "تهمر" أي تسيل بشدة، تجري كالجدول، وكما يكون في جريان الماء خير، وفأل حسن، فهذه البسمة تسيل محبة، والسطر الرابع عود الضمائر فيه يجعله إلى السطر الخامس والثالث في آن فهل تسيل هذه المحبة "لي ولك" أم أن البائس ألقى السلام "لي ولك". والسطر السادس به صورة مبهرة "أغفت بين جفنيه غمامة" هذا تجسيد رائع، خصوصا،

أن تناسبا معنويا بين "أغفت" و"صفا" يوحي ببطولية لحظة الاحتضار، والبيت السابع به صورتان مركبتان، صورة الغمامة وقد علاها الشحوب، وهذا يلائم لحظة الاحتضار، فما أكثر ما سمعنا عن "شحوب الموت"، لكن الصورة الثانية مربكة "يطل بعمقها" وظاهر الكلام أن الضمير "ها" في "عمقها" يعود على الغمامة التي نامت "أغفت" بين جفنيه، والفاعل في الجملة في "نجما سواد" ولن تنجح الطريقة الاستبدالية **Substitutional** التي قام عليها التراث النقدي العربي[٧٧] في بيان وتحليل هذه الاستعارة، لأنها صورة حدسية **Intuitionistic** وكما قال أوربان **Urban** فإن المعنى الاستعاري المقصود لا يمكن التنبؤ به هنا من خلال تراكم المدلولات الحرفية **Literal Constituents**، بل يجب على القارئ إعمال الفكر والحدس ليقبض على هذا المعنى الاستعاري[٧٨]. والسطر الثامن به تجسيد في "تمطت الرئتان" تمهيدا للنفس الأخير في السطر التاسع، وهذه الأنفاس الأخيرة "مجهدة تراوغ أن تبوح" وهذا تجسيد آخر، وما يحكيه حال هذا البائس في السطرين العاشر والحادي عشر لا تنسجم نبرة الحكمة فيه مع حال المحتضر، إنها نهاية كبرى كنهايات أبطال التراجيديا العظام، حيث تبدو اللحظة المأساوية بجلالها وعظمتها ثم تتوالى خمسة أسطر لتكمل ختام المشهد الدرامي لوفاة هذا الشريد الذي "مضى ... كما يمضي ملاك".

ثم يأتي الجزء الثاني في أحد عشر سطرا، يتحدث عن الرفاق، عن الشاعر وأصحابه، "المتعذبين كآلهة" وهو مغرم بهذا التشبيه، لانغماسهم في الفكر الماركسي وانشغالهم بهموم البروليتاريا وصراع الطبقات، كل هذا في أربعة أسطر، ثم فجأة:

وابتل وجه الليل بالأنداء

ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيون

وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت

عاودت الشاعر الرغبة في "أنسنه العالم"، فالسطر الأول هنا به استعارة معجبة، مذهلة، في هذا التجسيد "ابتل وجه الليل بالأنداء"، والسطر الثاني به تجسيمان، مشى الملالة إلى النفس، ومشى النعاس إلى العيون، وفجأة يتذكر "الصراع الطبقي والكفاح السياسي" ومعاداة البرجوازية والإيمان بالطبقات الشعبية، فيقول:

وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت

والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق

وجه الطريق إلى السلام (الديوان / ٢١٢)

ويرى الدكتور شكري عياد أن هذه النهاية أشبه بالنفاق الأيديولوجي، لأن "كلمة السلام التي رددها عبد الصبور في هذه القصيدة وغيرها من قصائد الديوان، قد ضمنت لديوانه الأول استقبالا حسنا لدى مثقفي اليسار، الذين كانوا – في ذلك الوقت قادرين على أن يفرضوا على الحركة الثقافية معايير جديدة سويت على عجل، تربط الأدب بالصراع الطبقي والكفاح السياسي، وتذوب غراما في الطبقات الشعبية، وتلعن البرجوازية ولا سيما الصغيرة"[٧٩].

وهذه القصيدة تشير إلى أن التخييل هو الذي أعاد تشكيلها، فهي تنطلق من حدث خارجي، وهو رؤية الرجل مكوما فقط، (ولم يشاهدوه يموت، بل هذا من تخيل الشاعر، وكما هو في قصيدة "أبي" فأبو الشاعر عاش بعد القصيدة عشرين عاما كما يذكر الأستاذ عبدالرحمن فهمي ويقوم الشاعر برسم لحظة وفاته وتلقي خبر الوفاة، وحدث هذا لصديقه، (ليس له هو)، ومن هذا الحدث ينطلق لا وعي الشاعر، فيقوم بتجميع وتقريب الصور والمشاهد، وقد لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل الذي أشار إلى أن "ثراء هذا الشعر (يقصد شعر

صلاح) مرتبط بظاهرة أساسية تتمثل في مجاوزته في الأعم الأغلب للهموم والإثارات الوقتية، العابرة، ودورانه في دوائر من الهموم الوجودية"(٨٠)، وهو نفس ما أشار إليه الدكتور علي عشري زايد بقوله "كان إحساسه في هذا الديوان يغلب فكره، وكان ينجح في تحويل الهموم الفكرية إلى أحاسيس نابضة"(٨١)، والذي يلمحان إليه (د. عز الدين ود. علي) هو مقدرته على التخييل، وهذه الكيفية في التخييل عند عملية التذكر فقط، فإن الخيال في هذه الحال يتحول إلى مجرد ذاكرة، أو مخزن يضم تجارب الماضي والحاضر، ومن ثم فإن قيمة الخيال لا تتمثل في المقدرة على تشكيل صور الواقع، بقدر ما تتمثل في تجاوزها للواقع الموضوعي، بهدف خلق واقع جديد، وبعث الحياة من جديد، وإذ ينجح الشاعر في الوصول إلى هذه الحال فإنه بذلك يحيي في الخيال البعد الإبداعي والحيوي والديناميكي"(٨٢)، وقد أشار كولردج إلى أن "الخيال يقوم بنصف عملية الخلق الفني"(٨٣)، وأشار الدكتور كمال أبو ديب إلى أن "القدرة التخيلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مر بها بشكل أو بآخر بحيث يخلق منها تجارب جديدة، فالخيال يتعدى دور إعادة إنتاج التجارب القديمة أو تشكيلها تشكيلا جديدا إلى خلق صور جديدة، حيث أن دوره ليس موقوفا على إنتاج الصور التي تقع في مجال الإدراك المباشر، ولكن نشاطه يتبدى خاصة في خلق الصور التي تعرفها الحواس والنفس على السواء"(٨٤).

٢- الإيحاء

وثمة إجماع من النقاد على أن من لوازم الشعر الإيحاء(٨٥)، ويذهب بعضهم إلى أنه مقصد وضع الألفاظ وصياغة العبارات، وتناسق النغم في الشعر، لكنهم يختلفون في النص على ما يؤدي إلى الإيحاء، فيرى بعضهم أن الإيحاء يتحقق بكل شيء حتى اختيار الإيقاع والبحر(٨٦)، ويجعل آخرون التشبيه والاستعارة

على رأس مولدات الإيحاء[٨٧]، مما يترك انطباعا لدى القارئ بان الشاعر له مطلق الحرية في أن يعتمد على أي وسيلة يحقق بها هذا الإيحاء، الذي عرفه أدونيس بأنه توسيع المسافة بين الدال والمدلول[٨٨]، ويعني ما يقصد إليه "سيد قطب" بظلال المعاني التي يشعها التركيب إضافة إلى المعنى اللغوي المعجمي.

وديوان "الناس في بلادي" شأن الشعر الحر كله يعتمد على الإيحاء كركيزة أولية في الإبداع، وبيانات أدونيس "الحداثية" تعلي من شأن الإيحاء وتطالب القارئ ببذل الجهد للإمساك بالمعنى الرجراج الذي تبثه القصيدة المعاصرة، وأشار صلاح عبد الصبور في "تجربتي في الشعر" إلى تغيير القارئ الافتراضي، عما كان عليه في التراث، الذي كان قديما يعتمد على أذنيه، وأصبح الآن يعتمد على عينيه، والقراءة وليس السماع، أو ما أطلق عليه المختصون: التحول من الشفاهية إلى الكتابية[٨٩]، ولذا فإن القارئ محاصر باستمرار بهذا الإيحاء في الديوان، من أوله إلى آخره.

والإيحاء لغة يوحي بالإشارة أو الكلام الخفي[٩٠]، وفي مجال الدراسات الإسلامية، أشار القدامى إلى أن الإيحاء يقع في الكلام على سبيل الرمز والتعريض، لا التصريح[٩١]. وهو ما قصده القدامى أيضا إذ كانوا يتحدثون عن الإيماء بالإشارة والكناية والتعريض[٩٢]، واصطلاحا فإنه "استمداد المعاني والأخيلة من موجودات حسية مؤثرة في نفس الأديب والفنان"[٩٣]، فيتلقاها السامع وتؤثر فيه، وترسم في ذهنه معاني وأخيلة مثلما هي الحال عند مبدعها، فالكلمة الواحدة في الإيحاء تعطي معاني كثيرة، إضافة إلى معناها الأصلي"[٩٤] وفي العادة يتداخل مع الإيماء، وكأنهما مترادفان، وإن كان الشريف الجرجاني يفرق بينهما[٩٥]. وأظن أن المعنى الاصطلاحي لا يبعد كثيرا عن المعنى اللغوي المعجمي.

وفي ديوان "الناس في بلادي" يتحقق هذا الإيحاء بوسائل عدة، حصرت

أهمها فيما يلي:

أ الكناية

وهي ملمح أسلوبي في الكلام، توقف أمامه القدامى كثيرا، وذكرها قدامة بن جعفر في "باب المعاني الدال عليها الشعر" وأطلق عليها "الإرداف" وقرنها أبو هلال العسكري بالتعريض، وعدهما أمرا واحدا، وتحدث عنها ابن رشيق في "العمدة" تحت اسم "الإشارة" وجعلها من علامات النبوغ الشعري، وقال عبد القاهر الجرجاني عنها، هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي إليه ويجعله دليلا عليه"[٩٦]. وهنا يجعلها عبد القاهر في اللفظ المفرد، وهذا شأن القدامى، إذ لا تتعدى غالبا إحلال لفظ محل لفظ، وإذا طالت فهي مجرد تعبير "كليشيه": مثل "له تسع وتسعون نعجة" والإشارة إلى أنه أراد امرأة، أو "كثير الرماد" إشارة إلى الكرم، وهو نفس ما نص عليه صراحة ابن الأثير، إذ جعلها "كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة والمجاز"[٩٧].

أما في الشعر المعاصر، فالكناية أشبه بالرمز، وهي امتداد لما أشاعته الحركة الرمزية والسريالية، في الأدب الحديث، وعلى سبيل المثال يمكن الإشارة إلى أجزاء قصائد، أو قصائد كاملة، وعدها من باب الكناية، دون أن يكون الأمر متعلقا بإحلال لفظ محل لفظ آخر، أو ذكر لفظ يحتمل المعنين كلاهما معا، وبنفس الدرجة، فنهاية "الناس في بلادي" تأتي هكذا:

١- وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف كان

فالعام عام جوع

٢- وعند باب القبر قام صاحبي خليل

حفيد عمي مصطفى

وحين مد للسماء زندة المفتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

فالعام عام جوع (الديوان / ١٨٩)

هذه النهاية بها كنايتان، الأولى (رقم ١ والترقيم من عندي) الصورة كلها وليس اللفظ كناية عن فقرهم وعجزهم، هذا الفقر الذي يقف حائلا دون نفاذ وصية "عمي مصطفى" إلى نفوس سامعيه، ففي هذا المشهد القائم على ذكر الموت والإله والقدر .. إلخ، صرف الناسَ فقرُهم عن استحضار عظمة اللحظة، أما الصورة الثانية، فهي كناية معبأة بمغزى أيديولوجي ماركسي، فطالما سمعنا أن "الدين أفيون الشعوب"، وتذهب هذه المقولة إلى أن الدين يصرف الناس عن تعمير الأرض، وينشغلون بالجنة في الغيبيات، والقصيدة تنطلق من هذا الموقف الفكري، بل تذهب أبعد من هذا وتعاقب من يعمر الأرض، كما حدث "لفلان"، الذي بنا وشيد القلاع، وملأ أربعين غرفة بالذهب، فكانت نهايته "في الجحيم"، وبالتالي فالحفيد "خليل" شاب طليعي ينكر هذا الموروث الديني وبالتالي يحتقره، ويظهر هذا الشعور في السطر قبل الأخير "ماجت على عينيه نظرة احتقار"، والسؤال المطروح: لمن؟ خصوصا أنه ينظر للسماء!!! وهذا لأن "العام عام جوع" بل إن القصيدة كلها كناية، وليست رمزا، عن أن الجنة، هنا على الأرض بالعمل الذي مجده الفكر الماركسي، بعمارة الكون، وليست "هناك" في الميتافيزيقا.

وبإمكان القارئ أن يقف على كنايات كثيرة من هذا النوع، كما في قصيدة "لحن" التي تصور الشعور بالعجز، والتردد الإنساني بين الإرادة والرغبة، لذلك

ليس مصادفة أن يضمنها الشاعر أجزاء من شكسبير وإليوت، وروميو وجولييت نموذج على الرغبة المدعومة بالإرادة، لكن التناص هنا يحيلها إلى عجز، عجز كلي فادح، وإليوت في الأرض الخراب أعلن إفلاس العصر وعجز القيم التي يتبناها أبناء الحضارة الحديثة، وهذا ما يستمده منه ومن أرضه الخراب، وكذا من "أغنية العاشق ج. ألفريد بروفروك" يقتبس الشاعر مشهدا، لكن بعد أن يفرغه من مضمونه، ليجعله منسجما مع طبيعة الشعور بالعجز، وهذا السطر من "الأرض الخراب" يشير إلى المعنى العميق للقصيدة:

إنني خاو ومملوء بقش وغبار (الديوان / ٢٢٠)

والقصيدة لا تظهر العجز صراحة، وليس فيها لفظ العجز ولا مشتقاته، ولكنها كلها "كناية كبيرة" عن هذه الفكرة.

كذا في "الحزن" التي أرادها صلاح أن تكون "الأرض الخراب" بالعربية، لكن الجو الثقافي لم يكن على استعداد للتضحية بمجد اللفظة الشعرية وتراث الفصاحة، ليسمع هذه الجرأة اللغوية، برغم أن القصيدة فنيا تنجح في كشف ما أراده الشاعر، وفي كشف تفاهة الحياة العصرية، واغتراب الإنسان، وشعوره الحاد والقهري بوطأة الزمن، وفساد الحياة ثقافيا وسياسيا واجتماعيا، والقصيدة كلها كناية لم تصل في عمقها لتكون رمزا عن سطحية الحياة وابتذالها، وتفاهة الناس، وضحالة وعيهم الفكري والعقلي، ونفس الكلام ينطبق على "الإله الصغير"، و"حياتي وعود" و"إلى جندي غاضب ... سأقتلك". أما الكنايات التي تشغل سطرا فقط أو سطرين، أو تكون قائمة على إحلال لفظ محل لفظ، فالديوان به وفرة منها، مثل كنايته عن الموت بحسا رشفتين في:

وفي ليلة طار عنها المنام وحط الردي فحسا رشفتين

ب- كثرة الصور الجزئية

وهذا ملمح يميز الشعر الحر عن الشعر التقليدي، ومصطلح الصورة Image حديث نسبيا، صحيح أن القدامى تحدثوا عن التصوير، إلا أن حديثهم ليس المقصود به ما نعنيه نحن الآن بالصورة الشعرية، بالضبط، وإن تشابها في بعض الأمور[٩٨].

ويعتمد الشعر الحر على الصور والتعبير بالصور، لدرجة تجعل هذا المنحى الأسلوبي أهم ما يميزه، وقد دفع الشعراء إلى ذلك ما أكده النقاد من أن التصوير الشعري هو الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلا جديدا ومبتكرا بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مداراتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصور في حقل الأدب يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته، وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرنية أو دليل، الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية صافية وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته التي تتحدد دائما مع كل قراءة[٩٩].

وهذا بدوره يؤدي إلى "فيض الدلالة"، وتكثيف المعنى وزيادة الإيحاء، وهذا حادث بوفرة، في ديوان الناس في بلادي، وقد أشار الدكتور علي عشري زايد إلى "التجميع" في الديوان، وأراد به مراكمة الصور الفردية والجزئية بصورة تراكمية، اعتمادا على ما تثيره كل واحدة منفردة وما تثيره كلها مجتمعة، كما في "هجم التتار".

هجم التتار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

ورجعت كتائبنا ممزقة ... وقد حمى النهار

الراية السوداء والجرحى ... وقافلة موات

والطلبة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات

وأكف جندي تدق على الخشب

لحن السغب

والبوق ينسل في انبهار

والأرض حارقة كأن النار في قرص تدار

والأفق مختنق الغبار

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق (الديوان / ١٩١)

وهذا الجزء مفتتح قصيدة طويلة (هجم التتار) مستوحاة من غارة إسرائيلية على دير ياسين، أراد الشاعر أن يصور الوقع النفسي للغارة، وليس الغارة، فلعب التخييل دوره في إعادة تشكيل الحدث، من طريق تكثيف الدلالة، وتوالي الصور، ولتحقيق هذا التكثيف لجأ الشاعر إلى حذف الأخبار في السطور الرابع والخامس والسادس، وقد لجأ إلى نفس الطريقة في نفس القصيدة، فقال:

في معزل الأسرى البعيد

الليل، والأسلاك، والحرس المدجج بالحديد

والظلمة البلهاء، والجرحى، ورائحة الصديد

ومزاح مخمورين من جند التتار

يتلمظون الانتصار

ونهاية السفر السعيد

وأنا اعتنقت هزيمتي ورميت رجلي في الرمال

وبناء الصور على هذا النحو مستمد من عالم السنيما، حيث يلعب المونتاج نفس الدور، كما أن البعد الاستعاري واضح بجلاء في النص، والاعتماد على المبالغة، أيضا هذا أثر من آثار الشعر الرمزي والسريالي، فهنا الصور تتوالى دون منطق شعري، إلا منطق تداعي الأفكار، والاستسلام لتقلبات اللاوعي، فالصور "تبدو كأنها تدور في فراغ شعري، منطوية على نفسها، كئيبة خشنة، مندفعة بعيدا عن المركز"[١٠٠]، وهذا عيب يشيع في الشعر العالمي كله، ويشكو منه الشاعر والناقد الإنجليزي سي. دي. لويس صاحب الاقتباس السابق وقد أطلق على هذه الطريقة في بناء الصور "الصورة المهشمة".

ويمكن ملاحظة العديد من الصور المركبة هكذا، من توالي صور جزئية، معتمدة على التداعي الحر، كما في قصيدة "أبي" و"الناس في بلادي" و"أغنية حب" و"الملك لك"، وتصل هذه الصور أحيانا إلى درجة إرباك القارئ فلا يستطيع ملاحقتها، إلا بتقدير علاقات مفترضة يقدرها القارئ، قد تكون صحيحة أو خاطئة، ليربط ما بين الصور كما في ختام "الملك لك":

أوا حدتي في المساء الأخير

ألوب لغرفتي

ويزحم نفسي انبهار غريب

وانظر يا فتنتي للسماء

ومن بابها الذهبي الضياء

يضيء الدجى بانهمار النجوم

ينور في وجنتيها السلام

وتصدح أجراسها بالفرح

وأفرح يا فتنتي بالحياة

وبالأرض، بالملك، الملك لك (الديوان / ٢٨)

ويشكو النقاد من شيوع هذه الظاهرة التي أطلق عليها الدكتور خالد سليمان "استحالة الصورة"(١٠١)، وأشار الدكتور ميشال زكريا إلى أن فهم الصورة الحديثة في الشعر الحر يحتاج إلى إعادة كتابة المعجم الشعري وفق استعمال الشعراء، وليس وفق ما قرره اللغويون القدامى، بعد أن لاحظ "أن في الصورة الشعرية يتم الانحراف عن العرف الدلالي، ويحصل ائتلاف عناصر دلالية مختلفة وعلاقات متباينة، ويجري تقريب دلالات متناقضة وحقائق متباعدة، ويحدث تحييد سمات دلالية معينة بهدف التركيز على سمات دلالية مغايرة، فالصورة الشعرية تستقيم من خلال اتساع المسافة بين الدال ومدلوله وخلخلة علاقة الترابط بينها، وعلى هذا تصبح الصورة قادرة على خلق عالم خيالي يوحي بالمشاعر والأحاسيس، ويولد الأفكار والتأملات، ويؤسس المفاجأة والحلم، أي بمعنى آخر تصبح الصورة قادرة على خلق عالم يجسد الرؤيا الشاملة(١٠٢).

لكن تكثيف الدلالة هكذا، ليس عيبا في زعمي، فالشعر فن طبقي، يحتاج إلى قارئ نوعي، وحتى لو أدى هذا التكثيف وتداعي الصور إلى الغموض، "فالغموض أن نعرف بعض الشيء لا كله"(١٠٣)، وإذا كان الغموض يتعلق أساسا بالتفكير، فإن التكثيف ضمن البناء يخصبه ويقويه، والغموض حالة

طبيعية في الفن الذي يعكس الحياة ويكتشف ما هو أساسي فيها، وهذا الاكتشاف يحمل معه الغموض، ويمكن القول: إنه لا فن دون غموض، والغموض بهذا المفهوم يؤدي إلى الإيحاء، والإيحاء يعني في أبسط معانيه اتساع آفاق العمل الفني، واحتواءه لدلالات متعددة، واتسامه بالخصوبة والتجدد، وكلما كان التكثيف فنيا، اغتنى بالإيحاء وازداد خصوبة وحقق الغاية المرجوة منه، ولا بد من الإشارة إلى العلاقة الجدلية بين الإيحاء والغموض، فلا إيحاء بالمعنى دون غموض، وتزداد قيمة الغموض الفنية إذا تحقق ضمن مناخ إيحائي متكامل، أما الذي يهدد الغموض فهو "الإبهام"، ولا أظن أن نصوص صلاح عبدالصبور يصل الإرباك فيها إلى حد الإبهام ففي أشد الحالات تكثيفا للدلالة في هذا الديوان، كما في "الرحلة" وهي تتحدث عن مخاض لحظة الإبداع، وهي تجربة غامضة ملغزة، يناسبها هذا التخفي والغموض الفني، وقصيدة "أناشيد غرام" وغموضها نابع من موضوعها، إذ يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل، ويجعلهم رسله إلى من يحب، وفي حوار درامي بين هذه العناصر الثلاثة والشاعر والمحبوبة يتولد المعنى، لذلك يبدو الغموض مقصودا وموظفا فنيا، كما في مفتتح القصيدة، إذ لا يمكن أن نخمن إلى من يتوجه هذا النداء:

يا أملا تبسما

يا زهرا تبرعما

يا رشفة ظما

يا طائر مغردا مرنما

ما حط حتى حوما (الديوان / ٢٦١)

وكذلك في بعض الفقرات في "سأقتلك" ونهاية "الشهيد" و"ختام" "حياتي

وعود"، وقصيدة "عودة ذي الوجه الكئيب" التي يجلي غموضها قول الأستاذ عبد الرحمن فهمي إنها ليست "إلى الاستعمار وأعوان الاستعمار" كما يرد في الديوان (ص ٣٠٢) بل هي في شخص يعرفونه.

ج-تقنية التناص والقناع:

والتناص ترجمة لمصطلح **Intertextuality**، وهو الوريث العصري للمصطلح التراثي "التضمين"، وقد أسماه ابن حجة الحموي في "خزانة الآداب" (الإيداع)، وعرفه بقوله "هو أن يودع الناظم شعره بيتا من شعر غيره، أو نصف بيت أو ربع بيت، بعد أن يوطئ له توطئة مناسبة"[١٠٤]، لكن الشائع أن الشاعر يضمن شعره أي كلام وليس الشعر فقط، وقد أشار إلى ذلك كل البلاغيين.

لكن العدول عن التضمين إلى التناص يعكس تغييرا في علاقة الشاعر بالنصوص، فإذا كان التضمين يقيم حدودا فاصلة بين كلام كل شخص، ويضبط تداخل الكلامين، فإن التناص لا يرى صحة هذه المقولة، لأن كل كاتب يشق طريقه، كما ذهب إلى ذلك باختين، اعتمادا على نصوص الآخرين ومحاورتها، فلم يعد الكاتب كما كان من قبل مصدرا لنصوصه، ولم يعد النص انعكاسا لذات الكاتب، فقد دحض إليوت هذا الكلام، في مقاله الشهير "التقاليد والموهبة الفردية"، وأعلن أن أي نص تشكله أصوات الأجداد الموتى بنسب أعلى مما يساهم به صاحبه، وأن النصوص المدمجة والمحولة بأساليب شتى تذوب في الشكل النهائي والعام للنص الجديد، وهذا ما يشتغل عليه التفكيكيون.

وصلاح عبد الصبور واحد من أهم الشعراء الذين تبنوا هذا التحول في مفهوم علاقة الشاعر بتراثه، فيرى أن الأديب هو الذي يملك التراث وليس العكس[١٠٥]، ووسع من مفهوم هذا التراث فجعله "التراث العالمي"[١٠٦]،

ومارس هذه الرؤيا عمليا في إبداعه، منذ وقت مبكر، فنقف في ديوان الناس في بلادي" (١٩٥٧) على "السندباد" وهي اللوحة الرابعة من قصيدة "رحلة في الليل" وهي تناص مع التراث الشفوي لألف ليلة وليلة، و"شنق زهران" التي يذكر عنها عبد الرحمن فهمي" أنها مستوحاه من موال دنشواي المعروف" و"أغنية حب" وهي تناص مع الكتاب المقدس، وفي قصيدة "لحن" "تناص سبقت الإشارة إليه مع" روميو وجولييت" لشكسبير، و"الأرض الخراب" و"أغنية العاشق ألفريد. ج. بروفروك" لإليوت، و"أغنية ولاء" التي تتقاطع مع التراث الصوفي، و"نام في سلام" التي تتحدث عن رثاء قريب له اسمه محمد نبيل، وهو طيار سقطت طائرته على رمال غزة، وفيها اقتباس من كلام "سقراط" اعرف نفسك، في اللوحة الأولى منها، وفي اللوحة الثانية يظهر الميراث المسيحي بالصلب والخلاص، ثم يتحدث في اللوحة الثالثة عن الطيار الشهيد.

لكن: ما فائدة هذا التناص؟ وما علاقته بالإيحاء والتخييل؟ الواقع أن طبيعة الإبداع الأدبي الحديث أصبحت مكونة من بنيتين من المكونات **Constituents** بنية خارجية **External** وبنية داخلية **Internal**، وأصبحت هاتان البنيتان تشملان كل الأبينة اللغوية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومن مجموع هذه الأبنية مجتمعة يتم إنتاج السياق **Context** الذي يحكم إنتاج هذا الخطاب **Discourse** اللغوي الذي توظف فيه اللغة على نحو خاص، وتؤول البنية الداخلية إلى التراث، أما البنية الخارجية فتشير إلى أوربا والعالم بشكل عام، وبالتالي أصبحت اللغة تعكس الإشارات الصريحة والضمنية إلى هذه الازدواجية الحضارية والثقافية، وبالتالي تزداد الدلالات التي تبثها المرسلة اللغوية إلى الملتقى، مما يؤدي إلى تكثيف الدلالة، وهذا ما يشير إليه دارسو الشعرية فيلمحون إلى أنه "لم تعد الشعرية في تنظيرها الجديد نابعة من سنن

محددة، أو منبعثة من ذات نقية لا تلتبس بسواها، بل أصبحت مجال تقاطع شفرات متعددة، تتبادل وتتفاعل، وتؤدي من خلال هذه الممارسة إلى توليد النصوص وبالتالي تتوارى أسطورة النقاء الثقافي والإبداع من غير مثال، أو الفرادة المطلقة، ليحل محلها اعتراف بالاختلاط والهجنة والتداخل، مما يؤدي إلى ثبات معرفية عالمية"(١٠٧).

وإذا عدنا إلى النصوص، التي سبقت الإشارة إلى تناصها، فإن الذي أوجدها على هذا النحو هو التخييل، فآخر هذه النصوص "نام في سلام" يتكون من لوحات ثلاثة: أرسطو، والمسيح، ومُحَمَّد نبيل، ودمج هؤلاء معا في نشيد واحد هذا من عمل الخيال، ولو لم يكن القارئ على علم بما يحمله الرمزان: أرسطو الذي يذكر عنه:

ومات ذلك الوديع دون ما احتفال
معملا ورائدا في سنة الكمال (الديوان / ٢٥٧)

والمسيح الذي يحمل صليبه في شجاعة، بحسب الرواية المسيحية مبتسما في تضحيته بنفسه لخلاص الإنسانية:

لأنه قد وهب الحياة
أيامه القليلة
لكي يزيد في هناءة ابتسامة الصبي
ونشوة العذراء
وفرحة الآباء بالأبناء
لكي ترف في سحابة السماء
حمامة السلام (الديوان / ٢٥٨)

ونلاحظ أن الشاعر اختار من الرمزين لحظة الموت فقط، لتندغم لحظة

وفاة مُحَمَّد نبيل في نهايتها، فيكون موته أسطوريا، فالأول مات في سبيل سنة الكمال، والثاني ليضمن سعادة البشر، والثالث؟!!!. ولماذا يختم لوحة المسيح بحمامة السلام التي ترف في سحابة السماء؟ لأن الفقيد طيار؟ وما الذي يجمع بين هؤلاء الثلاثة؟ أليس الجمع بينهم ضربا من التخييل؟

أما تقنية القناع، فثمة محاولات كثيرة لكشف سرها، وبيان جدواها، وكان من أوائل الذين أشاروا إليها الدكتور إحسان عباس، وأطلق عليها "الصورة الأخرى" وذلك سنة ١٩٦٦، وفي هذه المحاولة يلتمس دراسة هذه التقنية على هدى من خطى إليوت، ويونج، ونورثروب فراي، ومن فراي حاول إكسابها البعد الأسطوري(١٠٨)، وزاد عبدالوهاب البياتي سنة (١٩٦٨) فجعل التقنع سمة التجربة الحداثية كلها(١٠٩)، وفي العام التالي (١٩٦٩) ذكر صلاح عبدالصبور صراحة "قصيدة القناع"(١١٠)، ثم توالت المحاولات لدرسها عند الشاعر وغيره(١١١) باعتباره ملمحا رئيسا في جوهر تجربة الشعر الحر.

ويشير الدارسون إلى أن صلاح عبد الصبور من أوائل من وقع على رمز السندباد، حتى أصبح متداولا لدى "الكثير من الشعراء المعاصرين لما تحتوي رحلات السندباد من إمكانيات تحميلها دلالات فكرية وأبعادا نفسية"(١١٢)، ومحاولاته في هذا الديوان – كما في توظيف "الشيخ محيي الدين" في قصيدة "رسالة إلى صديقة" أو "السندباد" في اللوحة الرابعة من "رحلة في الليل" لا ترقى إلى تجاربه التالية أو تجارب غيره من الشعراء فهي بدايات عليها ما على البدايات من سطحية، فلا تزيد عن محاولات للتخفي دون نجاح، فتصبح نجوى ذاتية أو رموزا بالمعنى اللغوي، فقط ... لكن هذه المحاولات لفتت الأنظار وشاعت لدى جيله ومن يلونه، فليس ثمة فرق بين رمز السندباد ورمز الطفل في قصيدة "طفل"(١١٣).

٣- المبالغة والتوسع:

وهذا هو العنصر الرابع من مولدات التخييل، وربما كان أوسع الأبواب التي يلج منها الشاعر لإثارة الخيال، ومن أكثر موضوعات علم البديع إثارة للجدل، إذ يختلف القدامى حول أعذب الشعر: هل هو أصدقة أم أكذبة؟ .. ويترتب عليه قبول المبالغة أو رفضها.

والمبالغة لغة تفيد عدم التقصير في أداء الشيء والاجتهاد فيه[١١٤]، ويشير التوسع لغويا إلى عكس الضيق، وفي الاصطلاح يدل على احتمال تأويلات مختلفة بحسب المتلقي، أو معاني الألفاظ[١١٥].

ويتردد القدامى أمام قبول المبالغة والتوسع في المعاني فيرى "الكفوي" في الكليات، أنها وصف الكلام على غير ما هو عليه، حتى تخرجه إلى الاستحالة[١١٦]، وإلى ما يشبه هذا المعنى ذهب واضعو "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية[١١٧]، وأضاف الدكتور مجدي وهبة وكامل المهندس، ما يوحي بأنها أسلوب يتضمن المغالاة والإيهام بأن المتكلم ملم بأطراف الموضوع[١١٨]، وهذا يشبه الرأي الذي طرحه ابن رشيق حيث ذهب إلى ما يفيد بأن المبالغة باب يهرب منه المتحدث إذ تورط في الكلام، فقال والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر، إذ أعياه إيراد معنى بالغ، فيشغل الأسماع بما هو محال، ويهول مع ذلك على السامعين، وغنما يقصدها من ليس بمتمكن من محاسن الكلام" [١١٩]. لذلك عدها البعض مرادفا للإغراق والغلو وبينه وبين المبالغة فرق، فهي تقترن بكاد وما شابهها مما يقربها إلى الحقيقة، أما الغلو فيبتعد عن الحقيقة[١٢٠]، وهذا الذي يذكره الحاتمي هنا هو رأي ابن سنان[١٢١] والجاحظ[١٢٢]. والفريق الغالب من القدامى يميل إلى هذا الرأي.

وقلة من القدامى مالوا إلى المبالغة، كالمرزباني[١٢٣]، وابن الأثير[١٢٤]، وأظن

أنه لولا وجودها في القرآن الكريم، لرفضها القدامى قولا واحدا، فالنص على أنها ليست كذبا أو تزييفا، أو قلب حقائق، دائما يأتي بعد ذكر وردها في القرآن، وكأن القائل ينفي احتمال وقوع هذا الوهم في القرآن لورد المبالغة فيه.

أما المحدثون فهم على خلاف هذا الرأي، فالمبالغة مقبولة، وليس يراد من الشعراء تقديم خصائص علمية عقلية منطقية، بل مهمتهم التخييل(١٢٥)، ولكن أيا كان الأمر فثمة إجماع على أنها من مذاهب العرب، رغبة في التوسع في الكلام(١٢٦)، وأن المعاني البعيدة نوعان: مستحيل لا يقع لا في الواقع ولا في الوهم، وممتنع لا يقع تصوره في الواقع لكن يمكن تصوره في الوهم، كما ذكر ابن سنان، الذي أضاف أنه يصح وقوع الممتنع موقع الجائز في الشعر، ولا يتحقق ذلك إلا من باب المبالغة، التي تفيد زيادة في المعنى كما يقول حازم فتجعل المعنى أحسن مما هو عليه أو أقبح(١٢٧).

وتقوم المبالغة في "الناس في بلادي" بدور كبير وحيوي، غير مقيدة بالضوابط التي ذكرها القدامى، وتجدها متواترة في كتب البديع، فمثلا:

١- الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير (الديوان / ١٧٥)

٢- قلبي المشبوب وقد أغفت

في صدري باقة أزهار (يا نجمي الأوحد الديوان / ١٨١)

٣- وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب

خطاهمو تريد أن تسوخ في التراب (الناس في بلادي الديوان / ١٨٧)

٤- الأفق مختنق الغبار (هجم التتار الديوان / ١٩١)

٥- وثوى في جبهة الأرض الضياء (شنق زهران الديوان / ١٩٥)

فهذه خمس مبالغات، منزوعة عن غير عمد، من الخمس قصائد الأولى في

الديوان، ولو تتبعنا المبالغات في الديوان، لنقلناه كله هنا، فالشاعر لديه مقدرة "مبالغ فيها" على "أنسنة الكون" وبالتالي يتصور أشياء الكون في علاقات غريبة غير التي تبدو لنا، وأحيانا تتوالى المبالغات لتشكل النص كله، كما في "عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤"، ويقول في أولها:

نـــــزح المســـــاء، ولم أزل أحيـــا بأحـــلام النيـــام

نـــزل النهـــار بمقلـــتي ســأمان مـــن هـــول الزحـــام

مـــاذا علـــي لـــو انعطفـــت لغـــــرفتي .. حـــــتى أنام

وأغوص في بحر السلام

النـــور عمـــلاق يزلـــزل هـــدأتي .. ويهـــــــد أمـــــــني

ويـــريني المهـــوى العميـــق لـــرحلتي، فيرفـــــــع ظـــــــني

يا ليـــل يا راحـــي ومصـــباحي وأفراحـــــي وكـــــــني

أبعد رماح النور عني

(الديوان / ٢٢٧)

والمبالغات هي التي تشكل جوهر هذه الصور، وهي مما عده القدامى من باب الغلو، وهو "امتناع الوصف المدعي عقلا وعادة" كما قال ابن رشيق، وليست مقترنة بكاد، أو لو، أو لولا، أو كأن، وكل ما من شأنه أن يجعل المتلقي في إدراك بأن ما يسمعه لا يحدث، إذ كيف نتصور "نزح المساء" وأن "ينزل النهار" وليس هذا فقط، بل له مقلتان من السأم؟، وهذا النهار ذاته ضجر من هول الزحام، وكيف يغوص الشاعر في بحر السلام، والنور يزلزل ويهد، وهو

عملاق، ورماح النور، كل هذه مبالغات تنبع من إدراك علاقات تخيلية مستحيلة بين عناصر الوجود.

ويشير النقاد إلى أبواب المبالغة، فهي تتحقق من عدة طرق، مثل الزيادة في الوصف، والاستعارة، في حالي الترشيح والتمثيل، وكذا من طريق المجاز المرسل، ومن المجاز العقلي، وعموم المجاز، وكذلك من التشبيه، والكناية[١٢٨]، وهذا كله ما يشكل عصب الديوان، مما يوحي بأن الديوان كله قائم على المبالغة.

٤- الاختراع والإبداع

ويشير المعنى اللغوي إلى التقارب بينهما، فيشير أولهما إلى اللين والرخاوة، والثاني إلى الإنشاء على صورة جديدة، لا عن مثال واحتذاء واقتداء[١٢٩]، وتذهب المعاجم إلى الجمع بينهما، مثل، "أبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال"[١٣٠]، والمعنى الاصطلاحي هو القدرة على إيجاد الأثر الأدبي من خلال تركيبات جديدة[١٣٢]، وحالو ابن رشيق الربط بينهما، فقال "كأن الشاعر سهل طريق هذا المعنى ولينه حتى أبرزه إلى الوجود من العدم"[١٣٣].

وتشير الدراسات التي تناولت هذه النقطة وهي دراسات كثيرة إلى أن بواعث الإبداع واختراع المعاني عديدة، بعضها يرجع إلى التكوين النفسي للأديب، فكأنه استعداد لديه فطري[١٣٤]، وبعضها يعود إلى ما يستجد في الحياة من أحداث[١٣٥]. كما أشارت إلى طرق توليد المعاني، وفي مقدمتها التشبيه والاستعارة، لكن الذي يقره كثير من الدارسين أن "الشاعر لا يأتي بهذه المعاني من عالم خاص جديد دائما، بل إنه أحيانا قد يعند إلى أفكار قديمة وأحداث وتجارب، ويجري فيها تعديلا أو تغييرا مضيفا عليها شيئا من ثقافته وقراءاته وشعوره وأحاسيسه وعواطفه"[١٣٦].

وربما كانت هذه النقطة من أهم المحاور التي شغلت النقد القديم تحت مسمى السرقات الأدبية، وتحدث القدامى حولها أحاديث، لخص ابن رشيق مجمل هذه الأحاديث فذكر أن المعاني تتكاثر بمرور الأيام، وأن "المعاني أبدا تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضا"[١٣٧]، وهذا بدوره يفتح بابا متسعا جدا كما يقول لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وهذا معناه أن كل شاعر مهما تفنن عرضه لأن تتطابق خواطره مع ما جاء به أجداده.

فإذا قبلنا الكلام، بحثنا ليس عما يربط صلاح عبدالصبور بالقدامى، بل عما أضافه، عن الاختراع والإبداع، فغن الأمر يكون شاقا جدا، لعدة أسباب، في مقدمتها صعوبة الوقوف على كل ما ذكره القدامى والمحدثون حتى تاريخ نشر الديوان، وثانيها أن المعاني متشابهة، وان القدامى تسامحوا وجعلوا الصياغة الجديدة كافية للقول بالجدة، وهذا أيضا يفتح بابا آخر للجدل، إذ قد يتشابه بناء الجملة بصورة أو بأخرى، فغن الاستخدام الخاص للغة حلم كل أديب، ومطمح يعز الوصول إليه كثيرا.

وفي ديوان "الناس في بلادي"، يمكن الإشارة إلى مواطن عدة بزعم أن بها اختراعا أو هكذا يظن فعلى حد علمي لم أقف على معان مقاربة أو مشابهة لهذه المعاني، مثل قوله في "الناس في بلادي":

١- **غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر**

وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب

خطاهمو تريد أن نسوخ في التراب (الديوان / ١٨٧)

ففي كل سطر صورة جديدة "فالغناء رجفة، والضحك أزيز، والخطى ذات إرادة، وهي صور مرتبطة ارتباطا عضويا، فيولد بعضها بعضا، بحيث أن الصقور

(إشارة إلى قوله: جارجون كالصقور) توحي بذؤابة الشجر، ولفظة الشتاء تدفع الشاعر إلى لهيب النار للاستدفاء، والحطب تؤدي إلى الرماد، ومن ثم التراب، ولا شك أن الروابط بين هذه الصورة في ذهن الشاعر كانت لا شعورية"(١٣٨)، فهي صور جديدة في ذاتها، وجديدة في ترابطها، وجديدة في الصورة الكلية التي يتحصل عليها القارئ.

٢- **يتلمظون الانتصار** (الديوان / ١٩٣)

هذا سطر من "هجم التتار" يصف جنود التتار وهم "يتلمظون"، وذكر ابن منظور في "لمظ" أن التلمظ: الأخذ باللسان ما يبقى في الفم بعد الأكل، وهو تحريك اللسان في الفم بعد الأكل كأنه يتتبع بقية من الطعان بين أسنانه"، وان يجعل الشاعر ذلك الحدث واقعا على الانتصار، فهذا تجسيم جديد.

٣- **ومشى الحزن إلى الأكواخ ... تنين له ألف ذراع**

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الفجر ... يا لله

في نصف نهار (الديوان / ١٩٥)

هذه الصورة في مطلع "شنق زهران" تهيئ القارئ نفسيا للدخول إلى الجو النفسي للنص، ولذلك تأتي هذه الصورة التي تشبه وصف الأفاعي في الأساطير، لكن الأفعى هنا هي الحزن نفسه، وهذا الحزن تحول إلى كائن أسطوري شكلا ومضمونا، وهذه صورة في ظني جديدة.

٤- **هل عاد ذو الظفر الخصيب**

ذو المشية التياهة الخيلاء تنفر في الدروب

لحنا من الإذلال والكذب المرقش والنعيب (الديوان / ٢٢٩)

هذه صورة من "عودة ذي الوجه الكئيب"، والجديد هو صفة المشية، وما يترتب عليها من النقر، وهذا "المنقور "لحنا" يتم توقيعه على الدروب وهو لحن من الإذلال، والكذب "المرقش"، والنعيب، وهو صوت الغراب، وهذه صفات جديدة للخطو، ويمكن ملاحظة الإبداع في هذه الصورة التالية:

٥- **علقت أقداري على خيط رفيع من ضياء**

٦- **وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف** (الديوان / ٢٢٩)

٧- **وأغزل التراب في سكينتي رداء**

فهذه صور جزئية جديدة، فيها إبداع، وبالإمكان الإشارة إلى مواطن كثيرة، ونصوص تعتمد كلها على اختراع صور جديدة، ومعان مبتكرة كما في "أغنية ولاء" و"حياتي وعود" و"أناشيد غرام" و"إلى جندي غاضب" و"الأطلال".

في النهاية

هذه هي عناصر التخييل الخمسة التي أشرنا إليها من قبل، لكن شيئا ما جوهريا ساهم في تنشيط هذه العناصر، وهو مضمون الديوان، وقد أشار إليه دارسوه، فأشار الدكتور شكري عياد إلى أن الليل يشغل مكانا مهما في عالم عبدالصبور الشعري(١٣٩)، وألمح الدكتور عز الدين إسماعيل إلى موضوع الحب(١٤٠) ودورانه في الديوان، وأشار صلاح عبدالصبور إلى أن "الشعر والحب مثل الخنجر ذي الحدين، حين غرست أحدهما في قلبي غرست الآخر"(١٤١)، وأشار الدكتور شوقي ضيف إلى موضوع الحزن والقلق والتوتر وشيوعه

لديه[١٤٢]، وأضاف الدكتور علي عشري إلى ما سبق: الحلم وتداعي الخواطر والموت، وحول هذه العناصر تدور موضوعاته الشعرية، وتتكون رؤياه، ومن الملاحظ أن هذه موضوعات شعرية عاطفية انفعالية بطبعها، وكان عبدالصبور على أيام قصائد هذا الديوان قريب عهد بالفكر الرومانسي، وهذا له أثرا واضح في تجربته، وبالتالي عالج هذه الموضوعات بروح رومانسية، أشار إليها صلاح معترفا بقوله: "لقد ولدت صورة جديدة للشاعر، هذه الصورة الرومانتيكية وهي صورة الإنسان الحزين، الإنسان الذي لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمنه"[١٤٣].

وبالتالي يبدو طبيعيا لجوء الشاعر إلى عالم التخييل، بعد أن فقد ارتباطه بالواقع، وهو في هذا منسجم مع ظروف عصره وجيله، هذا الجيل الذي ملأ الشعر الحر بتجارب مفزعة، ورؤى مفرطة في التشاؤم، فعلى سبيل المثال، فإن الثلاثة الذين يتنازعون ريادة الشعر الحر: صلاح، وهذه تجربته، ونازك، التي يشير شعرها إلى "شخصية عصابية خيالية، ... تعاني أزمة عدم تقبل الذات". والبياتي الذي يكشف إنتاجه عن "إنسان مهموم بذم الأمة بعد الهزيمة، وجلد الذات" أما من تلاهم، مثل محمود درويش فهو محبط أكثر من غيره، وفاقد الأمل تقريبا[١٤٤].

ومهما كان الدافع إلى هذه الأزمة التي عاشوها، معرفيا أو أيديولوجيا أو سياسيا، فهذا كان من أهم الدوافع – بالقوة – إلى هذا الهروب الرومانسي إلى عالم التخييل، مما ترك أثره على ديوان "الناس في بلادي"، وانتقل بسبب النجاح المذهل[١٤٥] الذي لقيه الشاعر وديوانه، إلى باقي إنتاج معتنقي الشعر الحر.

الهوامش والإحالات

اعتمدنا في النصوص الشعرية على ديوان صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، الدواوين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ –

1- Encyclopedia of world literature in the 20 century – vole, 5: supplement and index. Fre drick Unger book – New York – 19930

2- M. M. Badwi (a critical introduction to modern Arabic poetry) – 209 – London – 19750

٣- د. شوقي ضيف (صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحديث) – فصول، المجلد الثاني العدد الأول أكتوبر ١٩٨١

٤- انظر: محمود أمين العالم (في الثقافة المصرية) ١٣٢، القاهرة، ١٩٥٥، ولويس عوض (دراسات في أدبنا الحديث) ١٨٧ القاهرة ١٩٦١

٥- د. علي عشري زايد (من أصول الحركة الشعرية الجديدة:– الناس في بلادي) ٧٩ فصول، المجلد الثاني العدد الأول أكتوبر ١٩٨١ –

٦- انظر: رشاد رشدي (مقالات في الأدب والنقد) – ٣٤ – القاهرة ١٩٦٣

٧- جليل كمال الدين (الشعر العربي الحديث وروح العصر) – ٤٤٣ بيروت ١٩٦٤

٨- د. شكري عياد (صلاح عبدالصبور وأصوات العصر) – ١٩ فصول المجلد الثاني العدد الأول – أكتوبر ١٩٨١

٩- صلاح عبدالصبور (تجربتي في الشعر) – ١٨ فصول المجلد الثاني العدد الأول – ١٩٨١

١٠- راجع خواطر أدونيس على الصفحات ١٤٨ – ١٥٠ من مجلة شعر – بيروت ع ١٢ سنة ١٩٦٠

١١- علي عشري / ١٩٠ فصول

١٢- انظر تفصيل التطور الموسيقى عند الشاعر، وإحصاء أوزانه في كتاب الدكتور أحمد عبدالحي (شعر صلاح عبدالصبور الموقف والأداة) – ص ٢٣٨ وما بعدها، الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٨

١٣- هذا عنوان فصل في كتاب محمد عبدالهادي: (مقدمة لدراسة العقاد) - المطبعة العالمية - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٥

١٤- يرى الدكتور شكري عياد أن العقاد حكاء ناقل لما في دوائر المعارف الأدبية، انظر مقالة (صلاح عبدالصبور وأصوات العصر) ١٩ فصول.

١٥- للوقوف على التطور التاريخي الذي لحق فكرة دخول الخيال إلى الثقافة العربية النقدية الحديثة يرجع إلى كتاب الدكتورة جيهان السادات (أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر) دار المعارف - ١٩٩٢

١٦- مصطفى صادق الرافعي (وحي القلم) - ج ٣ / ٢٧٦ مطبعة الاستقامة القاهرة ١٩٥٣

١٧- أحمد ذكي أبو شادي (الشفق الباكي) - ٤٩ المطبعة السلفية بمصر ١٩٢٦

١٨- كولردج (سيرة أدبية) - ٢٥٢ ترجمة د. عبدالحكيم حسان - دار المعارف ١٩٧١

١٩- انظر مقدمة ديوان عابر سبيل - مكتبة النهضة ١٩٣٧

٢٠- انظر ما قاله في (الشعر غاياته ووسائطه) - ٧ مطبعة البوسفور ١٩١٥

٢١- انظر ما كتبه الدكتور ماهر شفيق فريد بعنوان (أثرت إس إليوت في الأدب العربي الحديث) - فصول مج ٧ عام ١٩٨١ وقارن كيفية قراءة عبدالصبور له بما كتبه الشاعر في (حياتي في الشعر) عن المعجم الشعري، وكيف نظر إلى إليوت، لتقف على عمق الرؤية الواعية بحدود النقل وجهة الاستفادة.

٢٢- جيهان السادات / ١٦٣

٢٣- علي بن محمد الجرجاني (التعريفات) ١٠٧ - مكتبة لبنان، بيروت ١٩٦٩

٢٤- د. حسين خمري (الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب) - ١٦٥ منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا ٢٠٠٢

٢٥- د. طارق البكري (مصطلح التخييل ما بين الجرجاني والقرطاجني) - ١٥ دار لؤي ١٩٩٩

٢٦- غانم المحيسني عبدالله (مختارات من كتابات الشيخ الرئيس ابن سينا) ١٠٧ - دار عارف للنشر القاهرة د. ت

٢٧- قدامة بن جعفر (نقد الشعر) ٦٤ - تحقيق محمد عبدالمنعم الخفاجي - دار الكتاب

العلمي بيروت د. ت

٢٨- د. عبدالحميد جيدة (التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغة) – ١٠٦ دار الشمال طرابلس – لبنان – ١٩٨٤

٢٩- غانم المحيسني عبدالله (مختارات من كتابات الشيخ الرئيس ابن سينا) – ٧٨ دار عارف للنشر القاهرة د. ت

٣٠- انظر: ألفت كمال الروبي (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين) ١٠٦ دار التنوير. بيروت – ود/ جابر عصفور (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي) ٧٠ دار الثقافة – القاهرة – ١٩٧٧

٣١- د. طارق البكري / ١٧

٣٢- د. شوقي ضيف / ٢٣ – فصول

٣٣- صلاح عبدالصبور (تجربتي في الشعر) ١٥ – فصول.

٣٤- السابق / ١٧

٣٥- د/ علي عشري / ٨٨ –

٣٦- يذكر كل من تحدث عن الغموض في الشعر أن من بين أسبابه لجوء الشاعر إلى الإغراب في عقد صلات بين صوره، ومراكمة الصور، والاهتمام بنقل الحالة الشعورية والنفسية، وخفاء وجه الشبه في الصور التشبيهية، وهي نفس المفردات الشائعة في هذا الديوان.

٣٧- انظر: تاج اللغة وصحاح العربية ص: ١٩٦١ وما بعدها، وأساس البلاغة ص ١٢٤، ومقاييس اللغة ٢ / ٢٣٥، والقاموس المحيطص ١٢٨٧ وما بعدها.

٣٨- يوسف كرم ومراد وهبة ويوسف شلالة (المعجم الفلسفي) – ٣٦ القاهرة ١٩٦٦

٣٩- د. مجدي وهبة ود. كامل المهندس (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) ٥٨

٤٠- للوقوف على ضوابط الغلو والإغراق راجع: عبدالعزيز عتيق (علم البديع) ٩١ وما بعدها دار النهضة بيروت ١٩٨٥

٤١- ابن رشيق (العمدة في محاسن الشعر) – ج – ١ / ٢٦٢ وما بعدها تحقيق مُحَمَّد قرقزان بيروت ١٩٨٨

٤٢- السابق ج – ٢ / ٢٨١

٤٣- لمراجعة ما يقدمه مفهوم التناص، انظر ما كتبه عبدالعزيز حمودة عنه ضمن (المرايا

المحدبة) ٢٩١ : ٤٠٥ سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٣٢ سنة ١٩٩٨

٤٤- ابن رشيق ج ١ / ٩١

٤٥- للوقوف على ملامح هذا التطور ينظر مقاله (تجربتي في الشعر) ص ١٦ و١٧ – فصول ومراجعة ما كتبه في (حياتي في الشعر) – حول مفهوم للشعر والتجربة.

٤٦- د. محمَّد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) – ٣٨٨ دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٧

47- Fookes R. A. (Romantic criticism) – p: 108

٤٨- تجربتي في الشعر / ١٥ فصول

٤٩- راجع ما قيل حول النص في كتاب "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" للدكتور محمَّد فتوح أحمد – دار المعارف – ١٩٨٧

٥٠- انظر (حياتي في الشعر) – صفحات متعددة ضمن الأعمال الكاملة

٥١- تجربتي في الشعر / ١٨

٥٢- الزمخشري (الفائق في غريب الحديث) – ٤ / ١١٩ تحقيق محمَّد علي البجاوي – عيسى الحلبي القاهرة ط ٢ ١٩٧١

٥٣- انظر النص في كتاب الدكتور محمَّد فتوح أحمد (الرمز والرمزية) ط ٢ دار المعارف القاهرة ١٩٧٨

٥٤- انظر تفصيل هذه المعاني في أسرار الباغة: ص ٤٠ وما بعدها وكذلك في (تلخيص البيان في مجازات القرآن) ١٦٩ وما بعدها.

٥٥- أسرار البلاغة / ٤٣

٥٦- ابن رشيق ج ١ / ٢٦٨

٥٧- السابق / ٢٧١

٥٨- السابق / ٢٤٧

٥٩- طراد الكبيسي (في الشعرية العربية) ٥١ منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا – ٢٠٠١

٦٠- د. محمَّد غنيمي هلال (دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده) – ٩٠ القاهرة د. ت

٦١- د. إحسان عباس (فن الشعر) – ٣١ بيروت – ط ٢ – ١٩٥٩

٦٢- د. محمَّد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) – ٤١٦ وما بعدها. ود. نبيل راغب

(موسوعة الإبداع الأدبي) ١٥١ بيروت ١٩٩٦

٦٣- مُحَّد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) – ١٧٢

٦٤- صلاح عبدالصبور (كتابة على وجه الريح) ١٧٤ – الوطن العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠

٦٥- انظر: فردريش فون دير لاين (الحكاية الخرافية) – ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم مكتبة غريب ١٩٧٧، وللوقوف على دور سؤال العلة في نشوء الأساطير راجع: إمرسيا إلياد (أسطورة العود الأدبي) – بيروت ١٩٨٧

٦٦- د. عز الدين إسماعيل (عاشق الحكمة حكيم العشق) – ٤٢ فصول

67- Wordsworth (letters) 1 – 537 – Paris 1985

٦٨- د. عز الدين إسماعيل / ٤٩ فصول

٦٩- د. شوقي ضيف (صلاح عبدالصبور رائد الشعر الحديث) – ٢٣ فصول

٧٠- ك. م. نيوتن (نظرية الفن في القرن العشرين) – ٢٢ ترجمة عيسى الكاعوب مؤسسة عبن – مصر ط ١ – ١٩٩٦

٧١- عز الدين إسماعيل / ٤٨

٧٢- صلاح عبدالصبور (حياتي في الشعر)

٧٣- انظر: خالد سليمان (ظاهرة الغموض في الشعر الحر) – ٨٣ فصول مج ٧ ع ١ و٢ – ١٦٨٩

٧٤- عبدالرحمن فهمي (الرؤية القصصية في شعر صلاح عبدالصبور) – ٥٥ فصول، والإشارات المتعددة إلى روايات الأستاذ عبدالرحمن وتعليماته الشخصية على قصائد صلاح موجودة ضمن هذا المقال.

٧٥- شكري عياد / ٢٠ فصول

٧٦- صلاح عبد الصبورة (تجربتي في الشعر) ١٧ فصول.

٧٧- للوقوف على ملامح النظرية الاستبدالية للاستعارة، ينظر ما كتبه الدكتور أحمد عبد السيد الصاوي عن (فن الاستعارة) مصر ١٩٧٩، و(مفهوم الاستعارة) – الإسكندرية ١٩٧٩

78- Urban, W. M: (Language and reality; the philosophy of language and principles of sym bolism), George Allen and Unwind, London, 1939, p 96

٧٩- شكري عياد / ٢٣ فصول

٨٠- عز الدين إسماعيل / ٣٨ فصول

٨١- علي عشري / ٨٤ فصول

82- John Holloway (The Charted Mirror; Literary and Critical Essays) – p; 650 London – 1960

83- Coleridge (L0 b) – 50

84- Aries and phillips0 london0 1979, Kamal Abu Deeb (Allurjanis theory of poetic imagery) p; 272

٨٥- انظر ما كتبه سيد قطب في (النقد الأدبي أصوله ومناهجه) تحت اسم القيم الشعورية والقيم التعبيرية، دار الشروق ط ٤ ١٩٨٠

٨٦- عبدالله خلف العساف (مصطلح الإيحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة) صحيفة الوطن السعودية – العدد ١٥٨٦

٨٧- د. ميسون شوا (عناصر التخييل الشعري) ١٥ منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠١

٨٨- أدونيس (الشعر العربي ومشكلة التجديد) – مجلة شعر العدد ٢١ سنة ١٩٦٢

٨٩- ثمة كتاب بعنوان (الشفاهية والكتابة) للمؤلف والتر ج. أونج ترجمة حسن البنا – سلسلة عالم المعرفة العدد ١٨٢ لسنة ١٩٩٤، به شرح كامل للفكرة، وللوقوف على تغيير القارئ الافتراضي انظر: رامان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة) – ترجمة جابر عصفور ص ١٩٧ وما بعدها – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٥

٩٠- راجع المعنى اللغوي في تاج اللغة وصحاح العربية / ٨٢، ولسان العرب / مادة (وحي) – ج ١٥ / ٣٧٩٠ والقاموس المحيط، فكلها تشير إلى نفس المعنى تقريبا.

٩١- الراغب الأصفهاني (المفردات في غريب القرآن) ٥١٥

٩٢- إدريس الناقوري (المصطلح النقدي في نقد الشعر) – ٥٣٢ و٥٣٣

٩٣- إميل يعقوب، وبسام بركة، ومي شيخان (قاموس المصطلحات اللغوية والأدب) ٦٤٠ – بيروت ١٩٨٧

٩٤- الولي محمد (الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي) ١٨٤ – بيروت – ١٩٩٠

٩٥- الشريف محمد بن علي الجرجاني (التعريفات) – ٤١ طرابلس ١٩٨٤

٩٦- عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز) – ٤٤

٩٧- ابن الأثير (المثل السائر) – ٢٤٨ تحقيق مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد مصر ١٩٣٩

٩٨- مُحَمَّد الصادق عفيفي (النقد التطبيقي والموازنات) – ١٣٨ – دار النهضة – مصر ١٩٧٣ وراجع ما كتبه محسن أطميش في (دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) – ٢٢١ وما بعدها. منشورات وزارة الإعلام – بغداد ١٩٨٢

٩٩- راجع تفاصيل هذا الكلام في كتاب الدكتورة بشرى موسى صالح (الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث) – ص ٢٤ وما بعدها، المركز الثقافي العربي – بيروت ط ١ – ١٩٩٢

١٠٠- سي. دي. لويس (الصورة الشعرية) ١٤٠ – ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين .. منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨٢

١٠١- خالد سليمان (ظاهرة الغموض في الشعر الحر) ٨٣ فصول

١٠٢- د. ميشال زكريا (بحوث ألسنية عربية) – ٩٥ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – ط ١ – ١٩٩٢

١٠٣- عبدالله خلف العساف (مصطلح الإيحاء بين الصورة الفنية والغموض والاقتصاد في اللغة) صحيفة الوطن – العدد ١٥٨٦

١٠٤- ابن حجة الحموي (خزانة الأدب) ١٧ دار الجيل بيروت ١٩٩٠

١٠٥- نقلا عن د/ أحمد عبدالحي (شعر صلاح عبدالصبور الموقف والأداة) – ٢٩٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨

١٠٦- تجربتي في الشعر / فصول

١٠٧- د/ وفيق سليطين (من التضمين إلى التناص) – ١٧ دمشق – ١٩٩٩

١٠٨- نشر الدكتور إحسان عباس مقالة بعنوان (الصورة الأخرى في شعر البياتي) – في مجلة الآداب بيروت العدد الثالث آذار ١٩٦٦، وأعاد نشره في كتاب (من الذي سرق النار: خطوات في النقد والأدب) – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠

١٠٩- عبدالوهاب البياتي (تجربتي الشعرية) – ٣٤ منشورات نزار قباني بيروت ١٩٦٨

١١٠- صلاح عبدالصبور (حياتي في الشعر) ٢١٠ دار العودة بيروت ١٩٦٩

١١١- نذكر منها: أ- الدكتور علي عشري زايد (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) – ليبيا ١٩٧٨، وله (الرحلة الثامنة للسندباد) – القاهرة ١٩٨٤ ب) جابر عصفور (أقنعة الشعر المعاصر – مهيار الدمشقي) – فصول القاهرة ١٩٨١ مج ١ ع ٤

١١٢- ميشال زكريا / ٢١٠

١١٣- أشير إلى أن استخدام الطفل رمزا للحب ليس من إبداع صلاح عبدالصبور، فهو مسبوق إليه بمحاولات المازني، وقد درس الدكتور مصطفى ناصف الرمز عنده في كتاب (رمز الطفل في أدب المازني) – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩

١١٤- انظر لسان العرب مادة (بلغ) – والقاموس المحيط / وكذلك المصطلح النقدي في نقد الشعر / ٨٩

١١٥- انظر لسان العرب مادة (وسع) – والقاموس المحيط / ٩٩٦، وكذلك كتاب: أبو البقاء الكفوي (الكليات) – ج – ١ / ٣٤٠ أعده للطبع عدنان درويش دمشق ط ٢ – ١٩٨١

١١٦- السابق / ج – ٤ / ٢٢٦

١١٧- (قاموس المصطلحات ...) – ٣٨٨

١١٨- (معجم المصطلحات العربية ..) – ص ٣ و٤

١١٩- ابن رشيق (العمدة) ج ٢ / ٥٠ وما بعدها

١٢٠- أبو علي الحاتمي (الرسالة الموضحة) ٩٤ وما بعدها، تحقيق مُحَمَّد يوسف نجم – بيروت د. ت

١٢١- ابن سنان (سر الفصاحة) ٢٥٦ وما بعدها تحقيق علي فودة مكتبة الخانجي القاهرة

١٢٢- الجاحظ (البيان والتبيين) ج ١ / ٢٥٦

١٢٣- المرزباني (الموشح) ١٩٧ تحقيق مُحَمَّد علي البجاوي دار الفكر القاهرة د. ت.

١٢٤- ابن الأثير (المثل السائر) ج ٢ / ٣١٦

١٢٥- انظر في ذلك: ألفت كمال الروبي (نظرية الشعر ..) ٩٧ وما بعدها، وجابر عصفور (مفهوم الشعر) ٦١ بيروت ط ٢ – ١٩٨٢

١٢٦- انظر: ابن وهب (البرهان في وجوه البيان) – ١٥٣ وما بعدها، وقدامة بن جعفر (نقد النثر) – ٦١ وما بعدها، و(العمدة) ٢٤٦، و(المثل السائر) ج ١ / ٣٥٦ وما بعدها.

١٢٧- حازم القرطاجني (منهاج البلغاء) ٢٩٢ تحقيق مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة تونس ١٩٦٦

١٢٨- انظر تفصيل ذلك لدى: بكري شيخ أمين (البلاغة في ثوبها الجديد – علم البيان) ٩١ وما بعدها بيروت ١٩٨٢

١٢٩- انظر لسان العرب ج ٨ / ٦٨ و٦٩ والقاموس المحيط ٩٥٦ و٧٩٠ و٩٢٠

١٣٠- تاج اللغة / ١١٨٣

١٣١- مصطلحات الأدب / ٢٦١

١٣٢- المعجم الأدبي / ٢

١٣٣- ابن رشيق ٤٥٣ / ٤٥٤ وانظر ص ٤٤٨

١٣٤- إحسان عباس (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) ٥٤٣

١٣٥- المثل السائر ج ١ / ٣١٢ و٣١٥ و٣٢٢

١٣٦- علي عبدالمعطي مُحَمَّد (محاضرات في مشكلة الإبداع الفني) ٣ و٣٦ و ٥٤ و١٨٤ و٢٨٠ دار المناهل بيروت د. ت

١٣٧- ابن رشيق ج ٢ / ٢٣٨

١٣٨- د. مُحَمَّد مصطفى بدوي (عودة إلى الناس في بلادي) – ٦٧ فصول المجلد الثاني العدد الأول – ١٩٨١

١٣٩- شكري عياد / ٢٧ فصول

١٤٠- عز الدين إسماعيل / ٤٦ فصول

١٤١- صلاح عبدالصبور (عمر من الحب) ٨ الكتاب الذهبي مؤسسة روزا ليوسف

١٤٢- شوقي ضيف / ٣٣ فصول

١٤٣- صلاح عبدالصبور (تجربتي في الشعر) ١٥

١٤٤- محيي الدين صبحي (بين الذاتية والموضوعية في الأداء الشعري) – مجلة الموقف الأدبي ع ٢ س ٢ يونيو ١٩٧٢

١٤٥- تكشف الدراسة الببليوجرافيا التي قام بها حمدي السكوت ومارسدن جونز في مجلة فصول مج ٢ ع ١ أكتوبر ١٩٨١ بعنوان (ببليوجرافيا) – عن عدد من المقالات مكتوبة للترحيب بالديوان في العالم العربي كله، وصحفه – تقريبا.

أهم المراجع والمصادر والمراجع الواردة في الكتاب

١. إبراهيم عبدالقادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور ١٩٥١
٢. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، الجزء الأول، تحقيق مُحَمَّد قرقران، بيروت ١٩٨٨.
٣. أحمد زكي أبو شادي: الشفق الباكي، المطبعة السلفية بمصر، ١٩٢٩.
٤. أحمد عبد الحي: شعر صلاح عبدالصبور الموقف والأداة، القاهرة ١٩٨٨.
٥. أحمد عبد السيد الصاوي: فن الاستعارة، مصر ١٩٧٩؟
٦. أدونيس: الشعر ومشكلة التجديد – مجلة شعر – العدد ٢١ – سنة ١٩٦٢.
٧. ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت.
٨. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي – والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧.
٩. جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر، بيروت، ١٩٦٤.
١٠. جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.
١١. حسين خمري: الظاهرة الشعرية: الحضور والغياب، دمشق، ٢٠٠٢.
١٢. خالد سليمان: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، فصول، المجلد السابع العدد الأول والثاني، سنة ١٩٨٦.
١٣. رشاد رشدي: مقالات في الأدب والنقد، القاهرة ١٩٦٣.
١٤. سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد ١٩٨٢.

١٥. شكري عياد: صلاع عبد الصبور وأصوات العصر، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١.
١٦. شوقي ضيف: صلاح عبدالصبور رائد الشعر الحديث، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١.
١٧. صلاح عبدالصبور: تجربتي في الشعر، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١
- الأعمال الكاملة، الدواوين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.
- عمر من الحب، الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف.
- كتابة على وجه الريح، الوطن العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٠
١٨. طرد الكبيسي في الشعرية العربية، دمشق، ٢٠٠١.
١٩. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبدالمنعم خفاجي، بيروت، د. ت.
٢٠. عباس محمود العقاد: عابر سبيل، مكتبة النهضة، ١٩٣٧.
٢١. عبدالحميد جيدة، التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغة، دار الشمال، لبنان، ١٩٨٤.
٢٢. عبد الرحمن فهمي: الرؤية القصصية في شعر صلاح عبدالصبور، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١.
٢٣. عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، سنة ١٩٩٨.
٢٤. عز الدين إسماعيل: عاشق الحكمة حكيم العشق، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١.
٢٥. علي عشري زايد: من أصول الحركة الشعرية الجديدة، الناس في بلادي، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١.
٢٦. علي بن مُحَمَّد الجرجاني: التعريفات مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٩.

٢٧. غانم المحيسني عبدالله: مختارات من كتابات الشيخ الرئيس ابن سينا، دار عارف للنشر القاهرة د. ت.
٢٨. كولردج: سيرة أدبية، ترجمة عبدالحكيم حسان، دار المعارف، ١٩٧١.
٢٩. لويس عوض، دراسات في أدبنا الحديث، القاهرة، ١٩٦١.
٣٠. ماهر شفيق فريد: أثرت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، فصول المجلد السابع، ١٩٨١.
٣١. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، القاهرة، ١٩٨٨.
٣٢. مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، القاهرة ١٩٧٧.
٣٣. مُحَمَّد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، القاهرة ١٩٧٨.
٣٤. مُحَمَّد مصطفى بدوي: عودة إلى الناس في بلادي، مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع عشر، ١٩٨١.
٣٥. محمود أمين العالم: في الثقافة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

36. Encyclopedia of world literature in the – 20 century – vole, 5: supplement and – index fre drick Unger Book – New York – 1993
37. Fookes – R. A (Romantic Ciriticism) – London. 1997
38. John – Hallway (The Charted Mirror; Literary and Critical Essays) – London – 1960
39. Kamal Abu Deeb (Aijurjanis theory of poetic imagery) – Aries and Phillips, London 1979
40. – M. M. Badwi (A critical introduction to modern Arabic poetry) - - London – 1975
41. Urban. W, M: (Language and Reality; the philosophy of philosophy of language and the principles of – symbolism). George Allen and – Unwn, London, 1939

الفهرس